

MUSSET SHAKESPEARIEN

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE DEVANT LA FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

PAR

H. Wynn RICKEY

JURY :

MM. BERGER, *professeur, président.*
LAUMONIER, *professeur.*
GALLAND, *professeur.*
GUILLAUMIE, *professeur.*



BORDEAUX
IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE ET DES FACULTÉS

Y. CADORET
3, PLACE SAINT-CHRISTOLY, 3

1932

MUSSET SHAKESPEARIEN

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE DEVANT LA FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

PAR

H. Wynn RICKEY

JURY :

MM. BERGER, *professeur, président.*

LAUMONIER, *professeur.*

GALLAND, *professeur.*

GUILLAUMIE, *professeur.*



BORDEAUX

IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE ET DES FACULTÉS

Y. CADORET

3, PLACE SAINT-CHRISTOLY, 3

1932



FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

TABLEAU DU PERSONNEL

Doyen de la Faculté : M. CIROT.

Anciens doyens : DESÈZE (1809) — RABANIS (1838) — DABAS (1851) — ROUX (1875) — COUAT (1881) — ESPINAS (1887) — STAPFER (1890) — RADET (1899) — DRESCH (1919).

Professeurs honoraires : BOURCIEZ — BREHIER — CESTRE — DRESCH — HALPHEN — JULIAN — LORIN — MARION — RICHARD — ROUGE — RUYSSSEN — STROWSKI.

Professeurs :

Philosophie générale.....	MM. DARBON.
Histoire de la philosophie et des sciences.....	DAUDIN.
Littérature française.	CHÉREL.
Langue et littérature françaises.....	LAUMONIER.
Langues et littératures du Sud-Ouest de la France.....	GUILLAUMIE.
Langue latine et grammaire comparée	CUNY.
Langue et littérature grecques.....	DELAGE.
Sciences auxiliaires de l'histoire.....	FAWTIER.
Histoire ancienne.....	RADET.
Histoire du Moyen âge	DUFOURCQ.
Histoire moderne et contemporaine... . .	RENAUDET.
Histoire de Bordeaux et du Sud-Ouest de la France	COURTEAULT.
Archéologie classique et histoire de l'art	N.
Géographie	CAMENA D'ALMEIDA.
Géographie coloniale et économique	CAVAILLÈS.
Langue et littérature anglaises.....	} BERGER. GALLAND. PITROU. CIROT.
Langue et littérature allemandes.....	
Études hispaniques... . .	

Maîtres de conférences :

Science sociale (chargé des fonctions de maître de conférences)	BONNAFOUS.
Grammaire	FOURNIER.
Langue et littérature latines.....	BOYANCÉ.
Langue et littérature grecques.....	CHAPOUTHIER.
Langue et littérature arabes	Mgr FEGHALI.

Chargés de cours :

Archéologie classique et histoire de l'art.....	M. VALLOIS.
---	-------------

Secrétaire de la Faculté : M. ARTIGUELONG.

AFFECTUEUSEMENT DÉDIÉE

A MA MÈRE

A MA FEMME

ET A MA FILLE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

AVANT-PROPOS

On n'arrive pas au terme d'un travail sans avoir contracté bien des dettes de reconnaissance. En particulier, les Professeurs Berger, Galland, Laumonier et Guillaumie ont bien voulu, à ses débuts, encourager mon entreprise, et ce m'est un plaisir d'exprimer ici ce que je dois à leur savoir et à leur amitié.

MUSSET SHAKESPEARIEN

INTRODUCTION

I. Shakespeare en France : avant Voltaire; au xviii^e siècle; à l'époque romantique. — II. L'œuvre de Musset a-t-elle été influencée par Shakespeare? Opinions diverses des critiques littéraires à ce sujet. Position du problème.

I

**Shakespeare en France : Avant Voltaire; au XVIII^e siècle;
à l'époque romantique.**

Pour bien comprendre la culture shakespearienne de Musset, il est nécessaire en premier lieu de faire la part des enrichissements qu'avait reçus du poète anglais la littérature française. Musset assistait à des opéras et à d'autres adaptations de Shakespeare, et sans doute rencontrait-il, un peu partout, des influences directes et indirectes du poète anglais. C'est pourquoi nous retraçons ici les grandes lignes de l'influence shakespearienne en France (1). On était francophile à Londres vers 1600, mais la langue et la littérature anglaises n'étaient pas très répandues en France. Dans la seconde moitié du xvii^e siècle un exem-

(1) Jusserand (J.-J.), *Shakespeare en France*, Paris, Armand Colin, 1898, p. 8; Georges Duval, *L'œuvre Shakespearienne, son histoire (1616-1910)*, Paris, Flammarion; Baldensperger (F.), *Esquisse d'une histoire de Shakespeare*, Etudes d'histoire littéraire, Paris, Hachette, 1907-1910.

plaire des œuvres de Shakespeare figure à côté de celles de Racine et de Corneille dans la bibliothèque de Louis XIV. La fiche de bibliothèque écrite par Nicolas Clément entre 1675 et 1684 est le premier commentaire français sur « Will Shakespeare, *poeta anglicus* ⁽²⁾ ». On trouve de temps en temps d'autres jugements sur Shakespeare, Chacspier, Shakees Pear, Shakespear, Shakspeare et Shakespere. Les premiers signes de l'anglomanie se firent voir en France vers 1727, année où commencent les séjours de Destouches, de l'Abbé Prévost et de Montesquieu à Londres.

Mais c'est, en réalité, Voltaire qui présente Shakespeare au continent. Voltaire, comprenant bien les qualités du théâtre anglais, se propose de créer un drame qui aura la précision et l'élégance françaises en même temps que la force et la fougue anglaises. *Brutus* ouvre la série d'une demi-douzaine de pièces où apparaissent les emprunts directs que Voltaire fait au drame shakespearien : *Eryphile*, *Zaïre*, *Mahomet*, *la Mort de César*, *Sémiramis*. Cette dernière contient des emprunts directs à *Hamlet*, pour lequel Musset avait la plus grande admiration, due peut-être plus à la tragédienne Rachel qu'à la pièce même.

Les critiques que fait Voltaire à Shakespeare deviennent de plus en plus sévères au moment même où l'abbé Prévost adresse des éloges sans réserves au poète anglais. En 1776, Letourneur annonce sa traduction complète des œuvres de Shakespeare ⁽³⁾. Le roi en accepte la dédicace, et les plus grands noms de France et de l'étranger figurent dans la liste des souscripteurs. Puis, Garrick, le célèbre acteur, organise un grand jubilé en l'honneur du poète anglais.

(2) « Ce poète anglais a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse, mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses comédies. »

(3) *Shakespeare traduit de l'anglais*, 1776 et s., 20 vol., Paris, veuve Duchesne.

Tout cela sans consulter, sans même mentionner Voltaire. On imagine l'impression que fit ce procédé sur un juge plein de gloire, mais jaloux de celle des vivants et des morts. Tous les dictionnaires, toutes les encyclopédies, contiennent des notices élogieuses sur Shakespeare; Mercier, Sedaine et même Diderot parlent de sa grandeur. « Tous? », se dit Voltaire, et son indignation va grandissant. Avant de lire son épître à l'Académie, il déplore le fait que c'était lui qui avait « le premier montré aux Français quelques perles qu'il avait trouvées dans l'énorme fumier de l'anglais »⁽⁴⁾. Dans son écrit à l'Académie⁽⁵⁾, il proteste contre l'immolation de la France à l'Angleterre et traite Shakespeare de barbare, monstre et saltimbanque. Le triomphe de Voltaire est complet après une seconde épître où il conclut : « Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans une nuit horrible. »

Les lettres de Voltaire eurent un grand retentissement. Ce furent ensuite de simples escarmouches de Joseph Barretti, La Harpe, Mercier, Marmontel, Rivarol, et bien d'autres; la vraie guerre ne reprit que bien plus tard, lors de la mêlée de 1830. Shakespeare, traduit par Letourneur, pénétrait dans les bibliothèques et les salons, mais pas sur le théâtre. Nous avons toute une collection d'*Othello*, de *Roméo*, de *Richard III* et de *Hamlet*, plus curieux les uns que les autres, adaptés par Chastellux, Douin, Butini, Mercier et de Rozoi. puis c'est le mélodrame avec grand fracas et mouvement sur la scène, qui contribua à augmenter encore l'influence de Shakespeare sur les romantiques. Cette influence grandit, avec les adaptations de Ducis, dont on représentait encore les pièces à l'époque de Musset.

Ducis eut toute sa vie Shakespeare pour idéal et se donna

(4) *Lettre à d'Alembert*, 19 juillet 1776.

(5) *Les registres de l'Académie française*, 1672-1793, éd. Camille Doucet. Paris, 1895, 3 vol. in-8°, t. III, p. 399.

pour tâche d'acclimater ses drames sombres sur la scène française. Sa sincérité est complète; son ignorance de l'anglais est absolue. Il admirait Shakespeare passionnément, et en reproduisait des passages, assez modifiés il est vrai, mais très beaux quand même (6).

Survint la Révolution qui changea l'Etat, mais non la scène. En 1789, Mme Roland fait l'éloge des femmes si délicatement tracées par le pinceau de Shakespeare et, en 1801, Charles Nodier commente non seulement le pathétique et la philosophie de Shakespeare, mais aussi la gaieté et la verve de ses comédies. Chateaubriand estime d'abord que les critiques de Voltaire et de La Harpe étaient justes, mais, après avoir visité les Etats-Unis, passé en exil huit ans en Angleterre et lu consciencieusement Shakespeare, il finit par le classer parmi les « cinq ou six génies-mères qui semblent avoir enfanté et allaité tous les autres ». Mme de Staël admire la hardiesse de Shakespeare, peintre de l'amertume de la souffrance. Edgermond, dans *Delphine* (1802), considère Shakespeare « comme un ami », puisqu'il connaît tous les secrets de la douleur, idée que nous retrouverons au cours de notre étude.

Shakespeare n'était donc pas inconnu en France au début du xix^e siècle, mais il n'avait été qu'à demi révélé. Ce sont les romantiques qui, les premiers, ont essayé de nous présenter, par des traductions fidèles, un Shakespeare intégral. Ce sont eux qui ont tiré de son œuvre des théories dramatiques nouvelles. Enfin, ce sont eux qui, en invoquant le grand exemple de Shakespeare, l'ont proclamé ouvertement leur maître et le modèle de leur théâtre.

Avant 1820, Shakespeare fournissait surtout des sujets d'opéras, de pantomimes, de spectacles de cirque et de pièces à machine, les adaptations de Ducis mises à part. En

(6) *Hamlet*, 1769; *Roméo*, 1772; *Lear*, 1783; *Macbeth*, 1784; *Jean-sans-Terre*, 1791; *Othello*, 1792.

1821, Guizot publie une nouvelle édition de Shakespeare ⁽⁷⁾. Stendhal engage véritablement la querelle entre partisans et adversaires du drame nouveau par son *Racine et Shakespeare* (1823), où il prend en pitié ses compatriotes qui ne savent pas apprécier Shakespeare. D'après Stendhal on devrait admirer le dramaturge anglais parce qu'il représente bien son temps et le tempérament anglais. Villemain rappelle « la délicatesse inconnue et les grâces inimitables dans l'expression des caractères des femmes dans l'œuvre de Shakespeare ». Enfin, le *Globe* commençait, dès sa fondation, en 1824, une série d'articles pour mieux faire connaître Shakespeare.

En 1822, Shakespeare avait été joué en anglais à Paris, mais on le sifflait, il était encore trop tôt ⁽⁸⁾. Cinq ou six années s'écoulaient, la jeunesse se passionne pour Shakespeare et Byron, Goethe et Schiller. Alfred de Musset, un des plus jeunes poètes, « veut être Shakespeare ou Schiller » Delacroix peint avec son « balai ivre », et sous son crayon foisonnent les Hamlet, les Othello, les Roméo et les Macbeth.

Une seconde tentative fut risquée par une troupe anglaise; la réussite fut aussi brillante que le premier échec avait été piteux. Depuis 1822, un rapprochement politique entre la France et l'Angleterre avait dissipé cette atmosphère hostile. Et, d'autre part, le parti classique et le parti romantique s'étaient constitués et tous deux cherchaient à se mieux renseigner sur Shakespeare. Le moment était bien choisi pour monter à Paris un théâtre anglais. Il y eut plusieurs saisons de représentations à l'Odéon, en 1827, et une autre à la salle Favart, en 1828. Tout ce que Paris comptait de lettrés et d'artistes suivit les représentations

(7) Guizot (Guillaume), *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Didier, 8 vol. in-8°. V. *Shakespeare et son temps*, t. I, p. 1.

(8) *Othello*, 31 juillet 1822, au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

de Charles Kemble, Kean, Macready et Henriette Smithson. Qu'on se rappelle que Kean était le héros d'un des drames de Dumas père, *Kean ou désordre et génie*. Au début de *Mardoche* ⁽⁹⁾, Musset avoue que son héros « n'avait vu ni Kean, ni Bonaparte, ni Monsieur de Metternich ». Il est intéressant de constater que Musset met sur un même plan le grand interprète de Shakespeare, Napoléon et Metternich. Le 23 juillet 1828, en racontant le triomphe de l'acteur Macready comme interprète de Shakespeare, le *Globe* parla des transports d'enthousiasme du public pour le théâtre anglais. Alfred de Musset se trouvait au château de Cogners, près du Mans ⁽¹⁰⁾, au début des représentations, dont un écho parvint jusqu'à lui. Au cours de 1828, il habitait chez ses parents à Auteuil et faisait partie d'un groupe de jeunes gens qui s'assemblaient dans les jardins du Luxembourg, à l'Odéon et dans les salles de lecture au Quartier Latin pour déclamer les belles scènes d'*Hamlet* et de *Macbeth*. Ce groupe c'était le « bataillon sacré des claqueurs de Shakespeare » ⁽¹¹⁾.

Quand nous voyons Alexandre Dumas dire que la première des représentations le laissa « le cœur tout halestant d'impressions inconnues, l'esprit illuminé de lueurs nouvelles » ⁽¹²⁾, nous nous demandons ce que pouvait être l'état d'âme des romantiques. Mais quelle que soit la cause de leur admiration, tous les grands romantiques, sauf Musset, écrivent des livres ou des articles de revue sur Shakespeare ⁽¹³⁾.

(9) *Mardoche, premières poésies, Œuvres complètes d'Alfred de Musset*, t. I, Paris, Garnier frères, 1907, p. 107.

(10) *Correspondance d'Alfred de Musset*, par Léon Séché, p. 10.

(11) Borgerhoff (J.-L.), *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1913, xi-243, p. 180. — V. aussi Pontmartin (Armand de), *Souvenirs d'un vieux critique*, Paris, Calman-Lévy, 1884, p. 268.

(12) Alexandre Dumas père, *Mémoires*; t. I, p. 279 et s.

(13) V. bibliographie, Stendhal, Villemain, Guizot, Charles Nodier, Emile Deschamps, Sainte-Beuve, Dumas père, Lamartine.

Parmi ces écrivains, signalons le chef de l'école, Hugo, et le « penseur » Vigny, que Musset considéra comme d'illustres aînés. Dans sa troisième préface de *Han d'Islande*, Hugo déclare qu'il avait « lu Ducray-Duminal à onze ans, Auguste Lafontaine à treize ans et Shakespeare à seize ». Dans la *Préface de Cromwell*, écrite quand Musset n'avait que 17 ans, Hugo trouve que Shakespeare personnifie le drame où l'on trouve, « dans un même souffle, le grotesque et le sublime sans discordance »⁽¹⁴⁾. *Hernani* a certainement le dénouement de *Roméo et Juliette*. Hugo ajoute, en 1833, dans la préface de *Marie Tudor*, que « le plus haut sommet où puisse monter le génie, c'est d'atteindre à la fois le grand et le vrai, le grand dans le vrai, le vrai dans le grand, comme Shakespeare ». Louis Gillet relève dans Hugo nombre de rôles et de vers inspirés de Shakespeare⁽¹⁵⁾. Bien que Hugo écrivît *William Shakespeare*⁽¹⁶⁾ en 1864, il avait discuté avec Vigny, quand tous deux étaient encore jeunes, les idées enfermées dans ce livre⁽¹⁷⁾. Hugo considère le poète anglais comme « le rayonnement du génie dans tous les sens ». Pour lui, les points culminants de Shakespeare sont *Hamlet*, le chef-d'œuvre de la « tragédie-rêve », *Macbeth*, *Othello* et *Lear*⁽¹⁸⁾. Quant à Vigny, pour qui Musset avait « fait la claque » pendant la première d'*Othello*, il avait traduit *Roméo et Juliette*, *Othello* et le *Marchand de Venise*⁽¹⁹⁾. La psychologie

(14) *Cromwell*, Paris, Testard, 1887, in-4°, p. 20-26.

(15) *Shakespeare et les poètes romantiques*, article dans les *Nouvelles littéraires* du 28 juin 1930, p. 1 et 3.

(16) *William Shakespeare, Œuvres complètes de Victor-Hugo*, t. XII, Paris, Mouillot, 1864.

(17) Citoleux (Marc), *Persistances classiques et affinités étrangères*, Alfred de Vigny, Paris, Champion, 1924, p. 470.

(18) Pour l'influence de Shakespeare dans les drames de Hugo, V. Partridge (Eric), *The French Romantics' Knowledge of English Literature* (1820-1848), Paris, Champion, 1924, p. 237.

(19) *Roméo et Juliette*, traduction faite en collaboration avec Emile Deschamps, 1827-1828 (pas représentée); le *More de Venise*, traduction en

shakespearienne présentait pour lui un intérêt particulier, mais en supprimant les rôles des clowns. *La Maréchale d'Ancre* montre l'influence shakespearienne⁽²⁰⁾, mais, après 1831, Vigny abandonne Shakespeare pour Racine. Telle est l'ambiance où s'est développé Musset : un milieu littéraire pour ainsi dire saturé de Shakespeare.

II

L'œuvre de Musset a-t-elle été influencée par Shakespeare ?

Opinions diverses des critiques littéraires à ce sujet.

Position du problème.

Maintenant une question se pose : l'œuvre de Musset a-t-elle été influencée par le poète anglais ? Le titre « Musset shakespearien » étonne au premier abord ; chacun se récrie, mais en songeant seulement aux œuvres de théâtre de Musset. « Que peut-on rapprocher dans *Hamlet* ou *Macbeth*, des *Comédies et Proverbes* de ce poète français ? », se demande-t-on. Réflexion faite, on peut admettre qu'il se trouve un peu du genre de Musset dans le *Songe d'une nuit d'été* ou *Comme il vous plaira*. Si nous demandons leur avis aux critiques de profession, nous pouvons en faire trois groupes : le premier comprend ceux qui croient à une imitation servile de Shakespeare par Musset. Tel est, par exemple, Henri Heine, son contemporain : « Musset a écrit, il y a environ cinq ans, quelques petits drames qui, pour la charpente et la manière, sont tout à fait imités des comédies de Shakespeare. »⁽²¹⁾.

Un autre critique également contemporain de Musset

alexandrins, jouée à la Comédie-Française le 24 octobre 1829; *Shylock* écrit en 1829, publié en 1839, représenté en 1905.

(20) Citoleux, ouvr. cit., p. 417.

(21) Heine (Henri), *De l'Angleterre*, Paris, Calmann-Lévy, 1881, p. 241 (ouvrage primitif, 1839; *Annales politiques*, Munich, 1828).

s'exprime ainsi : « Alfred de Musset, dans sa malheureuse manie d'imitation, ne se contente pas d'emprunter une idée mère à Shakespeare, il lui emprunte les moindres nuances de caractère, il se sert des mêmes locutions, il emploie les mêmes comparaisons et traduit littéralement les boutades. » (22).

Un troisième critique, enfin, déclare que : « Musset, tout en copiant plus d'une page de Shakespeare et Byron, prétendait aimer seulement la tragédie de Voltaire. » (23).

En deuxième lieu, nous trouvons des critiques qui nient toute imitation : « Parce que Shakespeare a écrit *Comme il vous plaira* et les *Songes d'une nuit d'été* on veut que Musset soit un imitateur de Shakespeare. Il n'en est rien. La fantaisie de l'auteur de *Hamlet* est bizarre, confuse, noyée dans les brumes du Nord. La fantaisie de l'auteur des *Caprices de Marianne* est souriante, ailée... » (24).

« On a rapproché bien des noms du nom de cet auteur aimé (25) : Aristophane, Marivaux, le grand Shakespeare. Il les a lus, ces maîtres de la scène, et bien d'autres encore; il les a quelquefois utilisés. Mais son originalité reste entière, et aucune comparaison n'est possible : il reste, dans tous les sens du mot, incomparable. » (26).

Enfin, nous rangeons dans un dernier groupe ceux qui croient à un « faux air » ou à une certaine « atmosphère shakespearienne ».

Emile Montégut écrit, par exemple : « On est, dit Brid'oison, toujours fils de quelqu'un. Le difficile souvent, comme dit Télémaque dans Homère, est de nommer le père véritable. Pour la comédie de fantaisie de Musset,

(22) Chaudes-Aigues (J.), *Les écrivains modernes*, p. 87.

(23) Meurice (Paul) (Demain, pseudonyme), *L'Epoque*, 23 mai 1846.

(24) Œuvres complètes de Musset, t. I, Paris Garnier, 1907. Notice bibliographique sur l'auteur, par Edmond Biré, p. LVI.

(25) Musset.

(26) Bédier-Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, t. II p. 205.

la question est sans obscurité; il est incontestable qu'en créant ce genre il est deux poètes dont il s'est souvenu, Marivaux et Shakespeare. Il s'est souvenu d'eux, et ce mot dit la part qu'ils ont eue à sa création; ils ont agi sur lui par suggestion, ce qui est la manière dont les vraiment grands poètes communiquent leurs fertilités aux talents capables de la recevoir » (27).

Sainte-Beuve trouve que *Comme il vous plaira* est devenu entre les mains de Musset : « La tige gracieuse et féconde (cueillie au tronc du grand chêne Shakespeare) de tout un petit genre de proverbes dramatiques, mêlés d'observation et de folie, de mélancolie et de sourire... nous avons eu par lui un aimable essaim de jeunes sœurs françaises de Rosalinde. » (28).

« Musset a tout le temps un faux air de Shakespeare, dit Louis Gillet, ce qui fait dire méchamment à Sainte-Beuve que son théâtre semble traduit d'une langue étrangère. Nulle part on ne trouve aussi continuellement une atmosphère shakespearienne. » (29).

Emile Faguet ajoute : « Musset a écrit *André del Sarto*, les *Caprices de Marianne*, *Fantasio* et *Lorenzaccio* : c'est-à-dire qu'il a lu Shakespeare, en a été enivré, et en a compris toute la partie de psychologie raffinée et tourmentée, toute la partie aussi de fantaisie libre, vagabonde et charmante. » (30).

Et enfin, dans son admirable ouvrage le *Théâtre d'Alfred de Musset*, Léon Lafoscade nous dit : « Shakespeare a certainement exercé sur le génie de Musset la plus profonde des influences... Il doit beaucoup à Shakespeare, non point

(27) *Nos morts contemporains*, Paris, Hachette, 1883, p. 261.

(28) Sainte-Beuve (C.-A.), *Portraits contemporains*, t. II, p. 202.

(29) *Shakespeare et les poètes romantiques* (*Nouvelles littéraires*, 23 juin 1930, p. 3).

(30) Faguet (Emile), *Etudes littéraires*, XIX^e siècle, Paris, Boivin, 1887, p. 263.

tant les grandes libertés... que les délicatesses les plus fuyantes... Musset était nourri et pénétré de la lecture de son modèle : il le suivit dans le choix de ses intrigues, dans le tracé de ses caractères, il s'en inspirait pour les rôles comiques... à côté de cette influence générale, on retrouve de temps à autre un souvenir particulier, une situation, une expression... et parfois aussi ce sont de ces réminiscences voilées qui prouvent le commerce habituel d'un esprit avec un écrivain. » (31).

Dans ces trois groupes de critiques, les jugements sont assez contradictoires. Qui a raison ? Et, d'autre part, les jugements ne sont-ils pas fondés sur une confrontation incomplète des œuvres ? Musset n'a pas écrit que des drames. Et, dans son théâtre, on n'a révélé qu'une partie des réminiscences shakespeariennes en songeant principalement aux comédies de Shakespeare. La majorité des critiques remarquent « une atmosphère shakespearienne » dans le théâtre de Musset. Qu'est-ce donc que cette « atmosphère » et ne serait-il pas intéressant de saisir quelques-unes de ces rencontres rapides, de ces réminiscences voilées dans le théâtre ou dans toute l'œuvre de notre poète ? C'est là ce que nous voulons examiner.

(31) Lafoscade (Léon), *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1901, p. 70-93, traite de l'influence de Shakespeare.

CHAPITRE PREMIER

AFFINITES DE GOUT ENTRE SHAKESPEARE ET MUSSET

- I. L'admiration de Musset pour Shakespeare. — II. Points de ressemblance dans la vie de Shakespeare et de Musset. — III. Shakespeare « le premier poète moderne de l'amour », et Musset, l'amant de Venise. — IV. D'autres affinités. — V. Conclusion.

I

L'admiration de Musset pour Shakespeare.

L'admiration de Musset pour Shakespeare vient-elle tout simplement d'une influence romantique ? Nous voyons, il est vrai, que le nom de Shakespeare était à cette époque surtout un symbole de liberté et un cri de guerre contre les classiques. Mais nous croyons que l'appréciation de Musset était autre chose qu'un caprice de mode.

Tout d'abord Musset était-il romantique ? Tout jeune, Musset fréquenta le Cénacle, où il fut très fêté, mais traité en enfant. Musset était romantique par amour d'un art personnel et libre et par sa sensibilité et son imagination lyriques. La *Confession*, ce roman à « jet continu », est à ce sujet très caractéristique. De plus, dans sa langue, Musset emploie des expressions qu'un classique aurait évitées. Il introduit de même dans sa traduction de l'*Anglais mangeur d'opium* ⁽¹⁾ plusieurs épisodes romantiques : souve-

(1) *L'Anglais mangeur d'opium*, Paris, Librairie Mame et Delaunay-Vallée, 1828, p. 140. Traduction de *Confessions of an English opium eater*, par Thomas de Quincey, London, Taylor et Hessay, 1823, 3^e éd., in-18.

nirs de la salle de dissection, aventures macabres, fantaisies délirantes; le tout enrichi d'arabesques qui ne sont pas dans l'original. L'atmosphère criminelle chez Musset est plutôt shakespearienne que classique, peut-être.

Mais écoutons son dédain pour les principes trop peu téméraires des « révolutionnaires » romantiques : « ...Faites des systèmes, mes amis, établissez des règles; vous ne travaillez que les froids monuments du passé. Qu'un homme de génie se présente et il renversera vos échafaudages; il se rira de vos poétiques. » (2). *Les Marrons du feu* (1829), double parodie d'*Andromaque* et de la forme romantique en général, et la *Ballade à la lune* (1829) constituent des libertés qui ont valu à Musset le nom d'Enfant terrible et qui montrent qu'il se souciait aussi peu que Shakespeare des unités et de la séparation des genres. D'ailleurs, la fameuse recherche par Dupuis et Cotonet (1836) d'une définition du romantisme prouve à quel point il était indépendant.

Musset était-il donc classique ? De son père, M. de Musset-Pathay, homme de lettres, il avait hérité un sentiment profond de la continuité des siècles et le respect de la tradition française. Musset avait fait de bonnes humanités et nous retrouvons dans son œuvre les qualités de goût, de discipline, de raison, chères aux classiques. Il fait des allusions fréquentes à Molière dont il allait « presque seul » admirer au théâtre la « courageuse franchise » et la « mâle gaité » (3); à La Fontaine, dont il conseillait en vers charmants la lecture à sa « marraine » (4); à André Chénier, inspirateur de ses premiers vers. De sorte que les partisans des classiques, malgré quelques impropriétés, malgré des rimes insuffisantes et

(2) *Correspondance d'Alfred de Musset*, Léon Séché, Paris, 1907, p. 10.

(3) *Une soirée perdue* (*Poésies nouvelles*, p. 156).

(4) Mme Jaubert.

une composition relâchée, ne peuvent pas s'empêcher d'apprécier la sûreté du goût, l'élégante simplicité du style, la souplesse et l'aisance de la versification de Musset. Mais il n'est pas entièrement classique, comme nous pouvons le voir d'après ces vers de *la Coupe et les Lèvres* :

L'âme et le corps, hélas ! Ils iront deux à deux,
Tant que le monde ira, pas à pas, côte à côte,
Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.

Musset n'est ni romantique ni classique :

...J'ai combattu dans vos camps ennemis.
Par cent coups meurtriers devenu respectable,
Vétéran, je m'asseois sur mon tambour crevé.
Racine, rencontrant Shakspeare sur ma table,
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné (5).

En fait Musset a concilié les deux idéals; assez facilement du reste. Ce qu'il veut d'un poète ce ne sont pas des théories classiques ou romantiques, ce qui importe pour lui, c'est l'homme capable de tirer de lui-même une œuvre originale :

Ecouter dans son cœur l'écho de son génie;
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard;
D'un sourire, d'un mot, d'un soupir, d'un regard,
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme,
Faire une perle d'une larme... (6).

D'autre part, pouvons-nous dire que Shakespeare est classique ou romantique ? Shakespeare, le modèle des Romantiques de 1830, connaissait l'antiquité (7), empruntait *Vénus et Adonis*, *Lucrèce*, une demi-douzaine de ses pièces et beaucoup de ses personnages à l'antiquité. Est-il pour cela classique ? Paul Stapfer l'affirme : « Oui, il l'est

(5) *Les secrètes pensées de Rajaël*, 1830.

(6) Impromptu en réponse à cette question : « Qu'est-ce que la poésie ? »

(7) Stapfer (Paul), *Shakspeare et l'Antiquité*, Paris, 1879.

aujourd'hui pour l'Angleterre et pour le monde. » (8). Et il l'est aussi si nous admettons la définition de Sainte-Beuve : « Un vrai classique, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré. »

Cette question est insoluble, et peut-être, au fond est-elle un peu vaine. Contentons-nous de dire que certains côtés de l'œuvre de Shakespeare ont plu aux imaginations romantiques, qu'ils ont été qualifiés de romantiques, mais n'oublions pas que sa connaissance du cœur humain, de ses passions et de leurs mobiles donne à Shakespeare le droit d'être appelé classique. Musset admire en lui et son classicisme et son romantisme, tout comme il admire l'art de Pétrarque. Rendant compte du Salon de 1836, Musset déclare s'être arrêté devant *le Triomphe de Pétrarque*, et s'être demandé ce que Pétrarque avait fait pour avoir tant de gloire (9). « Il avait aimé et chanté sa maîtresse. Ce n'était pas lui qu'on couronnait et qu'on menait au Capitole, c'étaient la douleur et l'amour. » Pour-suivons cette admiration de Pétrarque dans le *Fils du Titien*, écrit deux ans plus tard :

Lorsque j'ai lu Pétrarque étant encore enfant
J'ai souhaité d'avoir quelque chose en partage.
Il aimait en poète et chantait en amant (10).

Ou bien Musset admire un Pétrarque qui :

...seul eut le secret de saisir au passage
les battements du cœur qui durent un moment.

(8) Stapler (Paul), *Molière et Shakespeare*, p. 127.

(9) *Mélanges de littérature et de critique*, Œuvres complètes, t. IX, p. 183, Paris, Charpentier, 1866.

(10) *Nouvelles*, p. 143 : *Le Fils du Titien*.

De même, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*, Musset nous dit son admiration à la fois pour Shakespeare et Dante ⁽¹¹⁾. Musset n'admire pas Dante pour ses préceptes littéraires, mais à cause d'un amour immortel pour Béatrice. Ce n'est pas souvent que Musset fait avec ostentation un étalage de ses doctrines littéraires, mais ce qu'il dit part plutôt du fond de son cœur.

Nous avons noté combien cette génération romantique admirait Shakespeare, mais nous trouvons chez Musset une « amitié » pour le poète anglais qui est différente de l'admiration générale. Elle n'était pas seulement l'effusion de sentiment d'un jeune poète, car lorsqu'il rompit avec l'école romantique, lorsqu'il se défendit vigoureusement d'imiter Byron ou Goethe, quand sa seule idée fut de se libérer de toute influence étrangère pour faire taire ses accusateurs, Shakespeare fut le seul auteur étranger qu'il n'abandonna pas.

En même temps que Shakespeare il admirait toujours le grand analyste des passions, Racine. Pour citer encore une fois Paul de Musset : « Ce n'est pas sans dessein que l'auteur des *Pensées de Rafaël* a parlé de la rencontre, sur sa table, de Shakespeare et de Racine. Il professait une égale admiration pour ces deux génies différents. Dans la fougue de sa jeunesse, il préféra le premier; la réflexion et la maturité lui apprirent tout ce que valait le second. Lorsqu'il rencontrait dans Racine un sentiment énergique et passionné, il s'écriait que cela était beau comme Shakespeare, et s'il trouvait dans le poète anglais une grande pensée revêtue d'une forme pure et irréprochable, il la

(11) Fin de la préface : « Le sévère et impartial critique... se souvient, en lisant Dante et Shakespeare, que l'héroïne du premier roman du monde, Clarisse Harlowe, portait des paniers. » C'est-à-dire qu'un siècle en vaut un autre et devrait être jugé par les mœurs et le milieu de l'époque. Il nous est intéressant d'apprendre que Musset estime alors (1830) Shakespeare autant que Dante.

comparaît à la poésie de Racine. Une des choses qu'il aimait le plus au monde était une certaine exclamation de Phèdre, qui exprime, par sa bizarrerie, le trouble profond de ce cœur malade :

Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! (12).

Il est à signaler qu'Alfred de Musset ne préféra pas Racine à Shakespeare, mais que la réflexion et la maturité lui apprirent tout ce que valait celui-là. Cette jeune fille, qui « mourut d'un amour blessée », rappelle non seulement une Ariane, mais aussi une Ophélie ou une Juliette.

Mais revenons à l'admiration de Musset pour Shakespeare et Racine. Il était capable de les admirer tous les deux, et nous trouvons qu'il les considérait comme le complément l'un de l'autre, car, dans son article sur Mlle Rachel, il s'écrie : « On voudrait trouver Shakespeare dans Racine, Racine dans Shakespeare; ce n'est pas juger raisonnablement, ni même, pour ainsi dire, d'une manière honnête. » (13). Nous trouvons dans un autre article sur Mlle Rachel toute une histoire de tragédie. Musset montre que les règles, au lieu d'être des entraves, sont des recettes utiles. Il suppose qu'un genre qu'il appelle « mitoyen », à demi dramatique, à demi tragique, s'établisse en France. « Je suppose encore que deux écrivains, l'un d'un génie indépendant comme Shakespeare, l'autre d'un goût épuré comme Racine, se présentent et, trouvant le genre adopté, essayent de le suivre. » (14). Puis Musset conclut que ce genre mitoyen sera insuffisant pour le premier homme et inutile pour le second. « L'un brisera la chaîne, l'autre la resserrera. » Ce passage nous

(12) *Biographie*, p. 367.

(13) *Mélanges*, p. 342. Article dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} déc. 1838 : *Théâtre Français : Reprise de « Bajazet »; Mademoiselle Rachel*.

(14) *Ibid.*, p. 331, 1^{er} nov. 1838 (*Revue des Deux-Mondes*).

montre d'autres raisons de son admiration pour les deux auteurs : leurs qualités sont multiples et non bornées à un seul aspect. Puis la conclusion est complètement opposée à celle de Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal y émet l'avis que Racine affranchi des règles aurait fait cent fois mieux. Or, nos recherches indiquent que Musset a lu ce manifeste avec soin ⁽¹⁵⁾, qu'il a étudié *Racine et Shakespeare* avec un véritable dévouement, mais avec un dévouement qui restait éclectique.

Nous voyons enfin que cette appréciation de Racine est mêlée à celle de Rachel, mais qu'en même temps Musset ne veut pas renier Shakespeare, car, quand il démontre les qualités de Racine, il termine ainsi : « Avant tout, la poésie est là, qui veille, cette rose *empoisonnée* dont parle Shakespeare et dont le parfum ne s'échappe qu'avec crainte, modestie et honnêteté; voilà pourquoi une enfant de seize ans, quand elle s'appelle Rachel, peut jouer Roxane. » ⁽¹⁶⁾ Lorsque Musset songe à la Malibran et à sa façon de s'agenouiller lentement et avec grâce dans une certaine scène d'*Othello*, il remarque que « rien n'est plus simple, et c'est de ces simples choses que vit la poésie » ⁽¹⁷⁾. Nous lisons un peu plus loin : « La romance du *Saule* est la poésie même; c'est l'inspiration la plus élevée

(15) Cpr. par exemple : « Dès que les barbares fatigués de leurs querelles sanglantes veulent oublier leurs blessures et cicatriser les plaies de leurs cœurs, nous les voyons accourir dans notre belle patrie » (1825) (*Racine et Shakespeare*, édité par Pierre Martino, Paris, Champion, 1926, 2 vol., t. II, p. 43), avec notre citation (29), p. 99 de cette thèse.

Ou, traitant des unités : « Le spectateur qui sait qu'il a vu le premier acte à Alexandrie ne peut pas supposer qu'il voit le second acte à Rome » (note de Stendhal indiquant *Antoine et Cléopâtre*, de Shakespeare, t. II, p. 15), avec citation (4), p. 68 de cette thèse.

Ou : « Le jour où nous aurons une tragédie vraiment nationale, nous renverserons Shakespeare et son élève Schiller », avec notre citation (2), p. 19.

(16) *Mélanges*, p. 343 : *Reprise de « Bajazet »*.

(17) *Ibid.*, p. 375 : *Théâtre Italien : Débuts de Mademoiselle Pauline Garcia* (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} nov. 1839).

d'un des plus grands maîtres qui aient existé... » Bien des poètes chantent l'amour, il est vrai, mais quelques-uns semblent avoir laissé des impressions excessivement vives chez Musset, particulièrement ceux qui ont chanté un amour malheureux. De plus l'amour est l'unique occupation de Roméo et Juliette et des amoureux dans les comédies shakespeariennes, mais les amours tourmentées, jalouses et lamentables de Musset étaient presque aussi orageuses que celle d'Othello. « Shakespeare a raison », se disait Musset, sans doute, lorsqu'il écrit ces vers :

ô cœur, cœur accablé,
Pourquoi soupirez-tu sans t'ouvrir ? (48).

ou une malédiction contre l'amour :

Puisque la mort a détruit mon amour dans son printemps...
...Ceux qui aimeront le mieux ne jouiront pas de leur
[amour (49).

II

Points de ressemblance dans la vie de Shakespeare et de Musset.

Nous savons si peu de chose sur la vie de Shakespeare que vouloir établir un rapprochement entre les deux poètes peut sembler une gageure. Néanmoins, Shakespeare a mis assez de lui-même dans son œuvre et certainement dans les sonnets pour qu'on puisse suivre l'évolution de ses sentiments et de ses pensées en ce qui concerne l'amour. A la comédie aimable et souriante du

(48) ...o heart, o heavy heart,
Why sigh'st thou without breaking ?

(*Troilus et Cressida*, acte IV, scène III. Trad. Hugo, t. IV, p. 138, scène XIII.)

(49) Sorrow on love hereafter shall attend.
...They that love best their lives shall not enjoy...
(Vers à la fin de *Vénus et Adonis*, Hugo, t. XV, p. 201.)

début se substitue une tragédie âpre et amère, qui dans Troïlus, va jusqu'à blasphémer la femme et l'amour ⁽²⁰⁾. « L'amour est mon péché » ⁽²¹⁾, Shakespeare a dit dans sa jeunesse. Valentin s'écrie : « O gentil Protée ! l'amour est un seigneur puissant... » ⁽²²⁾. Et dans le *Songe d'une nuit d'été* Lysandre parle d'une jeune fille « éprise d'une passion extrême pour Démétrius et qui l'adore jusqu'à l'idolâtrie. » Plus loin, Hermia jure de rejoindre Lysandre le lendemain : « Mon cher Lysandre, je te jure, par l'arc le plus fort que possède l'Amour, par la plus sûre de ses flèches dorées, par la douce candeur des colombes de Vénus, par les nœuds secrets qui enchaînent les âmes et font prospérer les amours... » ⁽²³⁾.

III

Shakespeare, « le premier poète moderne de l'amour »,
et Musset, l'amant de Venise.

Musset comme Shakespaere était fait pour apprécier un amour jeune et spontané, un amour tel que celui de Jessica, de Rosalinde ou de Sylvie ⁽²⁴⁾ et beaucoup de ses charmantes comédies et de ses poèmes en témoignent. Il a fallu que la douleur vint approfondir l'âme du poète

(20) Galland René, *Collection Shakespeare*; A. Koszul, *Mesure pour Mesure*, introduction, p. xvi-xvii.

(21) C.-M. Garnier, Sonnet CXLII, *Collection Shakespeare*. A. Koszul.

(22) « O gentle Proteus, love's a mighty lord; ... » (*Deux gentilshommes de Vérone*, acte III, scène III, Hugo, t. VIII, scène VII).

(23) My good Lysander

I swear to thee by Cupid's strongest bow;

By his best arrow with the golden head;

By the simplicity of Venus' doves;

By that which knitteth souls, and prospers loves...

(Trad. de Letourneur, *Œuvres de Shakespeare*, t. I, p. 390 : *Songe d'une nuit d'été*, acte I, scène I.)

(24) *Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *Les deux gentilshommes de Vérone*.

pour qu'il appréciait les passions les plus riches de la maturité. Nous trouvons dans notre cœur un écho sonore des passions de ces amantes de Shakespeare et aussi de Musset. Nous pouvons nous demander quel auteur de l'époque romantique aurait été le mieux qualifié pour écrire une scène de balcon de *Roméo et Juliette*, et nous croyons que c'est Musset, car il y avait en lui des réserves d'éternelle jeunesse. Voilà le premier des rapprochements que nous aurons à faire entre Shakespeare, le premier poète moderne de l'amour, et Musset, l'amant de Venise.

IV

D'autres affinités.

Pour apprécier l'imagination capricieuse de Musset, il faut avoir soi-même beaucoup de fantaisie ou s'être mis à l'école des féeries de Shakespeare. Une comédie de Shakespeare, est, en général, un « roman d'aventures ou un conte de fées..., œuvre délicate qui occupe je ne sais quelle région entre la poésie et la musique » (25). Dès son enfance, Musset avait l'amour du fantastique et de la féerie. Son portrait à l'âge de trois ans le montre assis, en chemise, dans un site poétique, les pieds dans un ruisseau. Ses longues papillotes lui donnent un air de petite fille bien sage. Auprès de lui est une grande épée, qu'il avait demandée « pour se défendre contre les grenouilles » (26). Une disposition à « grimper dans le pays du bleu sur des échelles de soie » (27) se manifeste de bonne heure chez le petit Alfred. Son frère nous raconte le désappointement du futur poète en nous apprenant que les aventures merveilleuses de

(25) Stapfer (Paul), *Molière et Shakespeare*, Paris, Hachette, 1887, p. 7.

(26) Barine (Arvède), *Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1919, p. 13.

(27) Allusion à la pièce *A quoi rêvent les jeunes filles*. V. l'ouvrage d'Arvède Barine, p. 52.

Roland étaient des fables et qu'à Merlin l'enchanteur n'avait jamais existé. « Quel dommage! dit Alfred en soupirant. — Mais s'il est impossible de se rendre invisible, de se transporter subitement d'un lieu dans un autre et d'avoir un génie à ses ordres, rien n'empêche de construire des escaliers dérobés dans un mur épais ou de percer... une porte secrète qui s'ouvre, sinon en prononçant des paroles magiques du moins en poussant un ressort. » (28). Voyant le désappointement de son frère Alfred, Paul tenta de lui rendre un moment d'illusion : il annonça pompeusement qu'il avait découvert un passage secret entre les deux greniers, puis il se glissa sans bruit par la gouttière entre les deux fenêtres. « Quand il m'entendit l'appeler dans la chambre voisine, sa surprise fut extrême; l'idée ne lui vint pas d'ouvrir les yeux pour m'épier, tant il avait peur de se trouver en face de la plate réalité. Cependant, il voulut passer à son tour à travers la muraille et tourna un crochet de cuivre, que je lui avais indiqué, onze fois dans un sens, treize fois dans le sens contraire et je ne sais combien de fois de droite à gauche et de gauche à droite. Il y demeura une demi-heure, pensant avoir mal compté. A la fin, je lui avouai mon stratagème, et le prestige s'évanouit. Alfred me sut gré de cette tromperie comme d'une attention délicate. » (29).

Si la période de croyance au merveilleux et au surnaturel finit ainsi, les féeries de Shakespeare furent, peut-être, une consolation pour le jeune désillusionné. Un autre incident raconté par le frère nous montre un élément de l'ancien mysticisme dans l'âme d'Alfred, vingt ans plus tard. La princesse Belgiojoso (30) était venue plusieurs fois

(28) Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris Charpentier, 1877, p. 52.

(29) Paul de Musset, *ouvr. cit.*, p. 53. Paul de Musset raconte l'incident.

(30) La princesse Christine Trivulce de Belgiojoso, qu'admirait alors Musset.

s'asseoir au chevet de Musset malade. Un jour qu'il se sentait fort mal, la princesse lui dit avec une tranquillité parfaite : « Rassurez-vous, on ne meurt jamais en ma présence. » Il fit semblant de la croire par reconnaissance; mais quand, plus tard, elle lui promettait de revenir le voir, c'était sérieusement qu'il disait : « Je ne mourrai pas ce jour-là. »

Lorsque nous consultons l'œuvre de Musset, nous voyons que les facultés de jugement et de raisonnement y sommeillent parfois et que le poète se laisse aller au charme des rêveries féeriques. Par exemple, dans le conte intitulé *la Mouche*, un jeune homme égaré, le soir, dans le vaste château de Versailles, se demande s'il erre dans des châteaux magiques et s'il va rencontrer quelque princesse endormie. Dans un poème dédié à Mme N. Ménessier⁽³¹⁾, Musset chante un être heureux, dont la pensée a pu servir de sœur à la pensée de Mme M... un seul jour, et il ajoute :

Le rêve de son cœur un soir s'est arrêté,
Ainsi qu'un pèlerin, sur le seuil enchanté
Du merveilleux palais tout peuplé de féeries
Où dans leurs voiles blanches dorment vos rêveries.

Pour choisir un exemple des *Comédies et Proverbes* écoutons André del Sarto, qui explique comment il est devenu peintre, attiré par la « puissante nature ». « Le peu de talent qu'on remarqua en moi fit croire au pauvre homme⁽³²⁾ que j'étais protégé par une fée. Et moi, je regardais dans mes promenades les bois et les ruisseaux, espérant toujours voir ma divine protectrice sortir d'un antre mystérieux. » Ces échantillons montrent une véritable affinité entre l'auteur des *Nuits* et de *Fantasio* et l'auteur d'un *Songe d'une nuit d'été* et de la *Tempête*.

Laissons ce point-ci de côté et demandons-nous ce que valait la « culture shakespearienne » de Musset. Il est im-

(31) Marie Nodier, qui recevait avec son père, à l'Arsenal, le cénacle.

(32) Le père d'André del Sarto.

portant de savoir s'il lisait Shakespeare dans l'original ou dans une traduction.

Les traductions ne rendent pas toujours parfaitement la fantaisie de ces féeries dont nous venons de parler. Nous savons que Musset avait étudié l'anglais au lycée Henri IV et qu'il lisait Shakespeare dans le texte, car, il écrit, dans la lettre déjà citée : « ... Depuis que je lis les journaux (ce qui est ici ma seule récréation), je ne sais pas pourquoi tout cela me paraît d'un misérable achevé!... Je donnerais vingt-cinq francs pour avoir une pièce de Shakespeare ici en anglais. Ces journaux sont si insipides, ces critiques si plates. » (33). Nous savons aussi qu'à l'âge de dix-huit ans Musset connaissait bien l'anglais, car il traduisit en un mois un livre de Thomas de Quincey (34). Nous savons qu'il lisait Byron (35), Scott et Richardson et nous retrouvons des expressions anglaises de temps à autre dans ses poésies et souvent dans sa correspondance. Remarquons en passant que Byron a exercé une influence considérable sur Musset. Byron, à son tour, avait pris, selon Taine, la fleur de sa poésie dans Shakespeare. Mais pour revenir aux connaissances de Musset en fait de langue anglaise, Mme Jaubert rapporte une petite anecdote qui est très intéressante à cet égard. Musset conte plaisamment comment il avait coupé en deux une flirtation anglaise entre une jeune amie de Mme Jaubert, Esther, et le Major Fraser :

« Ils m'ont paru assez comiques tous deux, sifflant leur

(33) Lettre à Paul Foucher (Séché, *Correspondance*, p. 40 [1827]). Dans le catalogue des livres composant la bibliothèque de MM. Alfred et Paul de Musset, nous voyons, p. 49, nos 133 et 134 : *The Dramatic Works of William Shakespeare*, by Charles Henry Wheeler, Londron, 1825, et *Shakespeare traduit de l'anglais*, par Letourneur.

(34) *Confessions of an English Opium Eater*. V. *L'Anglais mangeur d'opium*. Le père de Musset, M. de Musset-Pathay, avait écrit une dizaine de livres, comprenant une traduction : *L'Anglais cosmopolite*.

(35) Dans le catalogue cité, nous trouvons un livre que possédait Alfred en 1835, d'après son frère : *The works of Lord Byron including the suppressed poems*, Paris, Galignani, 1828, p. 43 du catalogue et n° 94.

anglais avec délices. Je ne connais rien de plus affecté que des Français parlant cette langue avec l'accent insulaire. Il faut pouvoir lire dans Shakespeare; mais le parler! Peuh!

— Eh bien, Monsieur de Musset, reprit la comtesse, je voudrais vous voir tourner cette difficulté, en faisant la cour à une belle Anglaise.

— Madame, je me servais de cette langue pantomime, riche et confuse, que l'on apprend à l'Opéra en étudiant le style des ballets, et je terminerais ma déclaration par un ton de valse à deux temps. » (36).

Non seulement Musset parle de Shakespeare, mais son langage est celui d'un Mercutio ou d'un Benedict, et, cependant, il est très français. Quelquefois, Musset écrivait un poème inspiré par une adaptation de Shakespeare pour la scène française ou pour l'opéra. Après avoir relu Shakespeare dans l'original, il faisait des remaniements, voulant rester fidèle au grand maître anglais (37).

Profitions de cette discussion sur la connaissance des langues et des littératures étrangères pour nous rappeler que Goethe, Schiller et Jean-Paul, souvent cités par Musset, étaient des enthousiastes de Shakespeare. Nous avons vu, dans l'introduction, combien le poète anglais a pu exercer d'influences indirectes sur Musset par l'intermédiaire de la littérature française. De même, Musset rencontra dans l'œuvre de ces auteurs allemands des influences de Shakespeare qui contribuèrent peut-être à cette atmosphère shakespearienne si évidente, mais si difficile à préciser chez Musset. Musset écrit, dans *Dupont et Durand* :

Dès l'âge de quinze ans sachant à peine lire,
Je dévorais Schiller, Dante, Goethe, Shakespeare (38).

(36) *Souvenirs de lettres et correspondances*, Paris, J. Hetzel, 1847 et 1848, p. 89-90.

(37) V. article par Edmond Estève, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1922, t. XXIX, p. 288-313, sur le *Saule*.

(38) *Poésies nouvelles*, p. 104.

Dans sa *Revue fantastique*, Musset fait remarquer, au sujet des critiques : « Ainsi les pédants qui tirent encore Aristote par la robe qu'il portait à la mort du roi Philippe ont fait un pédant odieux et exécrable de cet honnête homme, plus inoffensif que Lebatteux; ainsi du vieux Shakespeare, père de Goëthe, est née une collection de fous à mettre dans un herbier. » (39). Dans son article *De la tragédie*, Musset ajoute que si Sophocle et Euripide ont produit Racine et Corneille, Shakespeare et Calderon ont produit Goëthe et Schiller.

Plus loin, dans le même article, nous lisons : « Aujourd'hui, le drame est naturalisé français; nous ne comprenons pas Goëthe et Schiller aussi bien que Mme de Staël... » (40). Léon Lafoscade trouve entre le *Werther* de Goëthe et *On ne badine pas avec l'amour* des parentés qui pourraient être de lignée shakespearienne (41). Puisque Musset parle de Wilhelm Meister dans un autre article (42), il a probablement lu ce passage, où Meister s'écrit : « Hamlet, un jeune prince pour qui le passé demeure un rêve évanoui — aucun bonheur au monde ne remplacera ce qu'il a perdu — ombre — soif de vengeance? Non. La stupéfaction et la mélancolie l'enveloppent; il devient amer en face des criminels qui sourient; il jure de ne pas oublier la mort, et termine par cette plainte significative : « Le temps a rompu » sa chaîne, malheur à moi, qui suis né pour la rétablir. » « Aucun bonheur au monde ne remplacera ce qu'il a perdu », n'est-ce pas un Musset, un Croisilles, un André del Sarto, un Lorenzaccio?

(39) *Le Temps*, 10 janv. 1831 : *Projet d'une revue fantastique*.

(40) *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} nov. 1838 : *De la tragédie à propos des débuts de Mademoiselle Rachel*.

(41) Le catalogue cité mentionne, p. 28, n° 203, une traduction interlinéaire de *Werther*, Paris, 1803. Nous y voyons aussi, p. 20, n° 137 : *Œuvres dramatiques de J. W. Goëthe*, traduites de l'allemand, Paris, 1923, Sautelet.

(42) *Un souper chez Mademoiselle Rachel*, p. 50 (*Œuvres posthumes*, Paris, Charpentier, 1867). — V. *Biographie*, p. 211.

Nous pourrions également attribuer à Shakespeare certaines réminiscences de Schiller chez Musset, notamment quelques outrances dans les mots, dans des situations et dans le thème de certains dialogues⁽⁴³⁾. Schiller avait lu et relu Shakespeare qui lui servit « d'étoile conductrice ». Musset paraît admirer Schiller et Goethe, plutôt que s'inspirer d'eux. L'influence de Jean-Paul est plus évidente. Cet écrivain fut, comme on sait, un disciple ardent de Shakespeare. Ce que Musset admire surtout en Jean-Paul c'est la variété de ton et de style. « Il est probable que Jean-Paul, quand il écrivait et qu'il avait quelque chose en tête, ne faisait pas attention au moyen qu'il employait pour se faire comprendre, et qu'il s'inquiétait uniquement d'être compris... L'affectation, cette chenille qui dévore les germes et les boutons les plus verts, n'a jamais attaché sa rouille sur lui. Il écrivait comme il sentait, l'on pouvait en dire ce qu'on a écrit de Shakespeare : sa plume et son cœur allaient ensemble. De là qu'arrive-t-il ? Que là où sa pensée est noble, où elle est simple, le mot est simple, là trivial, là sublime, là ampoulé. »⁽⁴⁴⁾. La jeune fille, dans l'œuvre de Jean-Paul, est cet « ange pensif de candeur allemande » qu'admirait Musset. Ce sont des peintures inspirées en partie par Shakespeare et dignes de l'inspiration. Elles nous font penser à Elsbeth, Déidamia, Louise Strozzi et Cécile. Dans le même article cité, Musset prend la défense de Richter accusé d'être trivial : « Qui est plus grotesque, trivial, cynique, que Hoffmann et Jean-Paul ? mais qui porte plus qu'eux, dans le fond de leur âme, l'exquis sentiment du beau, du noble, de l'idéal ? Cependant ils n'hésitent pas à appeler un chat un chat et ne croient pas pour cela déroger. » A notre avis, ces paroles ne s'appliquent pas à tout écrivain, mais certainement à Shakespeare et à Musset lui-même.

(43) Lafoscade (Léon), *Le théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, 1901, Hachette, p. 108.

(44) *Mélanges*, p. 107. Article publié dans *Le Temps*, 17 mai 1831.

Parmi les influences étrangères les plus intéressantes, nous ne pouvons pas escamoter « l'italianisme » de Shakespeare et de Musset. Les premières œuvres de Shakespeare, *Vénus et Adonis*, *Lucrèce* et *Roméo et Juliette*⁽⁴⁵⁾ sont façonnées à l'italienne et l'esprit de Pétrarque et des pétrarquais pénètre les sonnets de Shakespeare. Bandello, Boccace et Giraldi Cinthio lui fournissent plusieurs intrigues. Plusieurs des camarades de Shakespeare sont allés visiter l'Italie et les souvenirs enthousiastes qu'ils ont gardés de leur voyage n'ont pas été sans influence sur l'imagination du jeune poète, qui a très probablement connu personnellement des Italiens, Florio, par exemple.

Avant l'âge de douze ans, Musset avait appris l'italien. Paul de Musset nous le dit dans la biographie de son frère : « Le précepteur Bouvrain, jeune homme de vingt-cinq ans, savait l'italien. De telle heure à telle autre, il était défendu de parler français, et lorsqu'un mot italien nous manquait, le maître nous passait son dictionnaire de poche. »⁽⁴⁶⁾ M. de Musset-Pathay père, Alfred, puis Paul, ont tous voyagé en Italie. A vingt ans, Alfred écrit des stances à *Venise*, des *Contes d'Espagne et d'Italie*, une *Nuit vénitienne*. Il est inutile de relever ici de nombreux exemples bien connus de l'influence de Bandello, de Boccace et de Pétrarque dans l'œuvre d'Alfred de Musset. Notons seulement que l'influence italienne, et surtout celle de ces trois écrivains, exerce un charme particulier sur Shakespeare et Musset, et ceci montre une affinité de plus entre nos deux auteurs. Ces influences indirectes de l'étranger nous aideront plus loin dans notre étude. Souvent un cri-

(45) Par exemple, dans *Roméo et Juliette*, Mercutio parle de Roméo ainsi : « Le voici qui cherche les rythmes dont Pétrarque surabondait. C'est qu'auprès de sa dame Laure n'est qu'une lourdaude. Mais ma foi, elle avait un meilleur amoureux pour la mettre en vers. » (Acte II, scène iv. Trad. de A. Koszul, *Collection Shakespeare*, J.-M. Dent et Fils, Paris, 1924, p. 86).

(46) Paul de Musset, *ouvr. cit.*, p. 41.

tique ou un éditeur de Musset nous dit que telle de ses pièces, tel de ses poèmes, est « très shakespearien », sans nous en montrer les raisons.

En essayant de dégager les éléments de cette atmosphère shakespearienne chez Musset nous avons été frappé non seulement par ces influences italiennes, mais aussi par un sens très spécial de la réalité chez les deux auteurs. Si une poésie fantastique veut avoir quelque valeur et offrir quelque intérêt, elle est obligée de reposer sur un fond de réalité, de « sucer toujours les mamelles de la réalité », comme le dit Musset dans *Namouna*. En revanche, de même qu'une peinture d'un cheval au galop peut paraître plus naturelle au spectateur qu'une photographie instantanée, et qu'une étoile à cinq ou à six pointes peut représenter « l'idée-étoile » mieux qu'une photographie, de même, un poète emploie l'irréel pour donner l'illusion de la réalité. Les œuvres de Shakespeare et de Musset révèlent leurs dons particuliers dans cet art de manier l'irréel. Hamlet, même en pleine vie, n'est pas sûr d'exister. Dans cette tragédie, tout flotte, tout se dissipe. La pensée y est un nuage, la volonté une vapeur. Pour Hamlet, le passé demeure un rêve évanoui; aucun bonheur ne remplacera celui qu'il a perdu. Ce qu'il y a de plus réel dans le drame, c'est la royauté représentée par un fantôme et la gaiété par une tête de mort. Le rêve de Shakespeare trompe comme la vérité. La muse de Musset flotte, elle n'est ni homme, ni femme, ni abstraction. Par une sorte de mysticisme poétique, il imagine un dialogue entre la muse et le poète. Musset éprouve le désir de vivre dans le plan de la vision, au delà de la réalité de ce monde. « Je veux m'élever au-dessus de l'océan des êtres comme un nageur intrépide qui lutte contre les vagues, et non comme un cadavre par la pourriture. » ⁽⁴⁷⁾.

(47) *Mélanges*, p. 114.

Pierre dit à Camille : « ... toi seule n'es ici qu'une statue, le simulacre d'un être qui ne fait qu'assister à la vie » (48). Dans la *Confession d'un enfant du siècle*, nous lisons : « Le monde n'est que tourbillons; tout s'en va par bandes comme des volées d'oiseaux. » (49). Mais l'âme de Musset est ouverte aux vives impressions du cœur, et cet irréel éveille en nous un écho tout réel.

Si l'imagination de Musset saute dans l'inconnu, elle a plus souvent le tremplin d'un fait précis, et elle saute dans un inconnu logique et vraisemblable. Il est vrai que la première partie de la *Nuit de décembre* est un tissu mystérieux de rêves, mais une lettre écrite à George Sand l'hiver précédent décrit des visions que Musset vient d'avoir dans un rêve fantastique où le poète et George Sand paraissent comme deux spectres prenant des formes étranges. Paul de Musset remarque que son frère s'était souvenu de ces formes étranges en écrivant la *Nuit de décembre*, et qu'ainsi ce qu'on a pris pour une pure fantaisie repose sur un fond de réalité. Musset admire Raphaël en ces termes : « Le grand principe qu'a posé Raphaël, et qui a fécondé tout son siècle, n'était pas autre que celui-ci; se servir du réel pour aller à l'idéal. » (50). Musset, comme Shakespeare, voltige sur les réalités, mais ne se perd pas dans les nues : assez proche de la vérité vraie, pour que nous le touchions du doigt; toujours prêt à s'élancer dans l'idéal où nous le suivons sans effort : c'est là ce qui lui donne ces grands coups d'aile qui nous transportent. Et soit qu'il s'élève, soit qu'il s'abaisse, il le fait avec tant d'aisance et d'un mouvement d'ailes si égal que c'est à peine si nous le sentons.

(48) *Contes*, p. 42 : *Pierre et Camille*.

(49) *Confession*, p. 112.

(50) *Mélanges*, p. 157.

V

Conclusion.

En résumé, et pour conclure, rappelons-nous que Musset trouve en Shakespeare non un symbole du romantisme, mais un maître qui a compris l'amour douloureux, qui a créé une œuvre féerique d'après sa fantaisie, qui a su apprécier un décor romanesque, qui a pétri l'irréel dans l'argile de la réalité, qui a compris l'humanité. Nous voyons en ces appréciations autant de raisons d'être des réminiscences et d'autres affinités que nous allons signaler maintenant dans l'œuvre de notre poète français.

CHAPITRE II

MOYENS ARTISTIQUES ET DECORS DE MUSSET ET DE SHAKESPEARE

- I. Le merveilleux et le fantaisiste. — II. Décors extérieurs, paysages, effets scéniques, évocations : A. Le saule. — B. Les tombeaux. — C. Les nuits d'été. — D. Scènes de balcon et échelles de cordes. — E. L'aube naissante. — III. Conclusions.

I

Le merveilleux et le fantaisiste.

Nous avons quelquefois l'impression en lisant les pièces de théâtre, les poèmes et même les contes de Musset que l'ambiance, le cadre, l'effet scénique enfin, sont d'inspiration shakspearienne. En général, la sensation d'un décor irréel s'y produit au moyen de l'emploi du merveilleux, de paysages sylvestres, féeriques ou très éloignés. Mais il ne faudrait pas aller trop loin et rapporter à Shakespeare tout l'élément surnaturel que l'on peut trouver dans Musset. Depuis la fin du xviii^e siècle, depuis le *Château d'Otrante* et les romans de Mrs Radcliffe, le goût du surnaturel et de l'horrible, des cercueils, des revenants, des donjons hantés et des sorcières, s'est implanté en France. Comparons, par exemple, ces vers de Baour-Lormian qui critiquent les Romantiques de 1825 :

L'amas incohérent de spectres et de charmes...
De tombes, de bandits, de cadavres sanglants,
De morgues, de charnier, de gibets, de tortures... (4)

(4) Killen (Alice M.), *Le Roman terrifiant ou roman ' noir ',* Paris. Georges Crès, 1913, p. 192. Extrait de *Le Classique et le Romantique*, Baour-Lormian, Paris, 1823, p. 27.

avec ces vers de Musset :

J'aime à danser sur ma potence,
J'aime à jouer avec mes os,
J'aime à tourner dans l'ombre immense
Autour des antiques châteaux;
A voir une pâle sorcière
Qui s'incline sur mon cercueil,
A traîner sous mon froid linceul
Quelque voyageur dans ma bière.
J'aime à voir un serpent livide, etc. (2).

Dans la même pièce de Musset il y a ce jeu de scène :
« Le tombeau s'ouvre et l'on voit plusieurs squelettes assis
autour d'une table. » (3). Cet élément se trouve aussi dans
les poésies de Young et de beaucoup d'autres poètes, de
même que dans les romans de l'école « noire ».

N'entends-tu pas sonner l'heure terrible
Où des tombeaux des spectres pâlis
Sortent en foule et d'un accent horrible
Poussent aux cieux leurs sourds gémissements? (4).

Musset ne pouvait pas se dispenser de céder à cette mode
macabre, mais au lieu de demander en général une satis-
faction de ces instincts morbides à Lewis ou à Maturin, il
a trouvé dans Shakespeare assez de spectres, de sorcières
et de tombeaux pour en alimenter ses poésies, en particu-
lier dans *Hamlet* et *Macbeth*. Il ne faut pas oublier d'ail-
leurs qu'après *Othello*, *Macbeth* fut une des tragédies les
plus populaires à l'époque romantique. Feuilletons d'abord
un recueil des poésies de Musset dans notre étude de cet
élément du merveilleux. Le lecteur ne distingue-t-il pas

(2) Œuvres complètes d'Alfred de Musset, *Comédies et Proverbes*, p. 444
et p. 430 (Charpentier, 1867).

(3) *Ibid.*, p. 448.

(4) Cité par Killen (Alice), *Le Roman terrifiant*, p. 183.

quelques traits de l'atmosphère de *Macbeth* dans ces vers des *Marrons du feu* :

Maintenant le hibou tourne autour des falots;
L'esturgeon monstrueux soulève de son dos
... La sorcière, accroupie et murmurant tout bas
Des paroles de sang... Hécate aux trois visages... (5).

Le décor n'est pas le même, c'est le bord de la mer au lieu de la bruyère d'Ecosse, mais ce ton et cette ambiance nous transportent irrésistiblement vers *Macbeth*. Essayant de trouver la pièce shakespearienne préférée par Dupuis et Cotonet, nous avons trouvé ces paroles sur les Anglais : « ... toutes leurs poésies, présentes et futures, ont été résumées par Goethe dans cette simple et aimable phrase : L'expérience et la douleur s'unissent pour guider l'homme à travers cette vie et le conduire à la mort. C'est assez faux, et même assez sot, mais je veux bien encore qu'on s'y plaise. Buvons gaiement, avec l'aide de Dieu et de notre bon tempérament français, du sang perdu dans la chaudière anglaise. » (6). Cotonet pense sans doute au chaudron des sorcières dans *Macbeth* (7).

(5) *Le Saule (Premières poésies, p. 63).*

(6) *Contes, p. 288.*

(7) Nous remarquons dans la thèse de Miss Killen que c'est probablement Shakespeare qui a enseigné à Mrs Radcliffe l'utilisation de la nature pour rehausser une terreur occasionnée par d'autres circonstances (p. 60); que Walpole était défenseur ardent de Shakespeare (p. 18, 20, 103); qu'il y avait quelques tons de Shakespeare dans le merveilleux et dans les tableaux énergiques de ces romans noirs (p. 5, 167, 217). Que le lecteur se rappelle à cet égard le langage des sorcières de *Macbeth* :

Première sorcière : « Versez le sang d'une truie qui a dévoré sa portée de neuf petits; jetez dans la flamme la graisse qui a découlé du gibet d'un meurtrier. » Deuxième sorcière : « Filet de serpent des marais, bous et cuis dans le chaudron, œil de reptile, orteil de grenouille, poil de chauve-souris. » Troisième sorcière : « ... Momie de sorcière..., racine de ciguë arrachée dans la nuit, foie d'un juif blasphémateur..., copeaux de l'if découpés pendant une éclipse de lune, nez de Turc », et bien d'autres horreurs. (*Macbeth*, acte IV, scène I. — V. Letourneur, t. II, p. 117, 120). Les citations ne se suivent pas dans cet ordre, mais sont choisies dans la scène.

Dans *Macbeth* aussi, nous voyons le spectre de Banquo; le sort du rêveur Hamlet est déterminé par un spectre, un spectre paraît dans *Richard III* et dans *Jules César* et il y a des apparitions dans *Cymbeline*. Ces scènes, ainsi que la mort funeste de Roméo et Juliette, ont certainement influencé Musset, alors âgé de dix-neuf ans, lorsqu'il écrit :

Sous les larmes d'argent le sépulcre d'ébène
S'ouvrait, lit nuptial par la mort apprêté,
Où la vie en ses bras reçoit l'éternité.
Alors un spectre vint, se traînant aux murailles,
Livide, épouvanter les mornes funérailles (8).

Puis, dans la poésie *Vision*, il s'exclame :

Je vis d'abord sur moi des fantômes étranges
Traîner de longs habits; ...
Dieu tout-puissant! J'ai vu des sylphides craintives
Qui meurent au soleil (9)!

La vision est basée sur un rêve, un délire de fièvre. Musset était sujet à cette hallucination particulière à laquelle les médecins ont donné le nom « d'autoscopie » (10). Maupassant et Edgar Poe y étaient sujets, ainsi que les romantiques allemands. A vivre trop longtemps dans de certains rêves, on finit assez rapidement par croire à leur réalité et par se conduire en conséquence. Il se peut que Shakespeare, de même que Byron et les conteurs allemands, aient contribué chez les auteurs de l'époque romantique à l'hypertrophie de l'imagination (11). Mais nous parlons de

(8) (1829) V. poésies *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*, Œuvres posthumes, Paris, Charpentier, 1867.

(9) (1829) Ouvrage cité.

(10) Le fonctionnement irrégulier de son cœur s'appelait la « cyclothymie ». Musset éprouvait des accès de dépression. Afin de corriger cet accès de dépression, il se mit à boire (François Duhourcau, *Conferencia*, 5 janv. 1932).

(11) Maigron (Louis), *Le romantisme et les mœurs*, Paris, Champion, 1910, p. 9.

spectres dans l'œuvre de Musset, et une rencontre fuyante se présente lorsque Juana attend Don Paez :

Elle écoute. Déjà, dressant mille fantômes,
La nuit comme un serpent se roule autour des dômes ⁽¹²⁾,

Et dans les *Marrons du feu* Rafael s'écrie :

Tourne. Ah! chien d'abbé, va! par le père Eternel...
Qu'attends-tu donc là, toi, fantôme qui demeures
Avec ces yeux ouverts ⁽¹³⁾.

L'abbé répond : « Moi? j'attends que tu meures. » Ces exemples représentent le moyen artistique, l'extérieur, mais les grandes conceptions de la vie, la solitude, la mélancolie, la débauche, etc., se trouvent dans la muse des *Nuits* et dans *Lorenzaccio*. Lorenzo parle de la cruelle déception de certains rêves en ces termes : « Ah! Cattina... Cela est trop cruel d'avoir vécu dans un palais de fées où murmuraient les cantiques des anges, de s'y être endormie, bercée par son fils, et de se réveiller dans une mesure ensanglantée, pleine de débris, d'orgie et de restes humains ⁽¹⁴⁾ dans les bras d'un spectre hideux qui vous tue en vous appelant encore du nom de mère. » ⁽¹⁵⁾. Plus loin, Marie raconte à Lorenzo un rêve où elle a vu son spectre venir vers elle, vêtu de noir et un livre sous le bras. Elle lui parle, mais le spectre s'assied sans répondre, ouvre son livre, et Marie le reconnaît comme Lorenzo :

LORENZO. — Vous l'avez vu?

MARIE. — Comme je te vois.

LORENZO. — Quand s'est-il en allé?

MARIE. — Quand tu as tiré la cloche ce matin en rentrant.

LORENZO. — Mon spectre à moi! Et il s'en est allé quand je suis rentré.

(12) (1829) *Don Paez* (*Premières poésies*, p. 16).

(13) *Premières poésies*, p. 63.

(14) Est-ce là le contenu du chaudron des sorcières?

(15) *Comédies et Proverbes*, t. I, p. 440 : *Lorenzaccio*, acte I, scène vi.

MARIE. — Il s'est levé d'un air mélancolique et s'est effacé comme une vapeur du matin.

LORENZO. — ... Ma mère, asseyez-vous ce soir à la place où vous étiez cette nuit, et si mon spectre revient, dites-lui qu'il verra bientôt quelque chose qui l'étonnera (16).

Dans l'acte IV, scène III, Lorenzaccio parle du spectre de sa jeunesse et du spectre de son père.

L'apothicaire de *Roméo et Juliette* nous donne les mêmes frissons, la même impression du merveilleux que les sorcières et les spectres. Nous savons que le personnage est vivant pour Musset, car, dans la *Revue fantastique*, il prétend plaisamment avoir la manie de collectionner des pains à cacheter (rage des bobèches) : « Je crus un instant que ce damné papetier n'avait d'autre intention que de se railer de moi et de mon besoin de pains à cacheter; j'étais déjà semblable à Roméo devant l'inferral apothicaire. » (17). Non seulement Musset a remarqué cet « accessoire », mais il l'estime « inferral ». La misérable femme qui fournit pour de l'or du poison à Don Paez ressemble par sa pauvreté à l'apothicaire de *Roméo*. Puis Don Paez dit :

Du poison, j'en voulais d'abord. Mais la blessure
D'un poignard est, je crois, plus profonde et plus sûre (18).

et telle est aussi la décision de Juliette. La vieille sorcière persuade enfin Don Paez de prendre un poison qui lui fera fermer les yeux et qui l'endormira d'un sommeil de plomb sans mouvement, sans rêve, c'est encore la potion de Juliette, exemple de l'emploi du merveilleux pour soutenir l'intrigue et l'intérêt.

Musset nous dépeint ce merveilleux de temps en temps, mais bien plus souvent il nous présente un « merveilleux » d'une tout autre espèce. Quelque chose lui est venu de

(16) *Ibid.*, p. 463-464, acte II, scène IV.

(17) *Mélanges*, p. 37.

(18) *Don Paez (Premières poésies)*, p. 13).

Shakespeare, à qui il a emprunté sa géographie fantaisiste et ses pays indéterminés de rêve où le drame se passe entre ciel et terre. Les deux écrivains aiment à situer leurs pièces dans des époques et des pays éloignés, dans des contrées méridionales au ciel éternellement bleu, dans des jardins éternellement fleuris, dans les nuits voluptueuses de Bohême, ou d'Illyrie, d'Italie ou de Sicile, seuls éléments de couleur locale. Ce vagabondage poétique, cette liberté rendue au rêve, ces contrées shakespeariennes où des personnages de féerie promènent leurs aventures, se trouvent dans *Fantasio*, *Bettine*, *Carmosine et Barberine*, non dans *Ruy Blas* ou dans *Kean*. C'est le pays de la *Tempête*, du *Songe d'une nuit d'été*, de *Comme il vous plaira*. Nous voyons dans *A quoi rêvent les jeunes filles* que la première scène est « où l'on voudra », ce qui rappelle immédiatement ce titre *Comme il vous plaira*. Un caractère d'une invraisemblance souvent très poétique se retrouve à divers degrés dans Naples libre et joyeuse, insouciante et folle des *Caprices de Marianne*, dans la vie de château qu'idéalise *Il ne faut jurer de rien*, tout cela rappelle Shakespeare, mais c'est bien la fantaisie de Musset.

Les scènes rurales et sylvestres leur plaisent surtout, car là rien n'entrave le vol de cette fantaisie dans toute sa délicatesse et son harmonie. Musset se réfugie de la dure réalité du monde dans les jolies rêveries et les poésies de Shakespeare, pleines de mélancolie, où la souffrance devient héroïque, consolatrice, mais où l'on trouve, cependant, toujours des rayons entre les ombres et où tout est accompagné d'une harmonie féerique.

II

Décor extérieurs, paysages, effets scéniques, évocations.

A. — LE SAULE.

Passons maintenant des réminiscences générales de ces décors de bosquets, de jardins, de « ce qu'il vous plaira » à quelques détails. Nous retrouvons dans les *Contes* et les *Nouvelles* un élément de décor qui est intéressant comme une influence shakespearienne très indirecte et très modifiée. Nous voulons dire cet arbre poétique, symbole de l'amour et de la mélancolie romantiques, le saule. Edmond Estève, dans un article de revue, nous dit : « La trace la plus apparente qu'un commerce assidu avec Shakespeare ait laissée sur l'œuvre lyrique d'Alfred de Musset est le souvenir de la *Chanson du Saule*. » (19). Shakespeare fait allusion au saule non seulement dans son *Othello*, mais dans plusieurs de ses comédies, par exemple, dans *Beaucoup de bruit pour rien* (20), Benedick propose à Claudio de « l'accompagner jusqu'à un saule pour lui faire une guirlande d'amante délaissée », et, dans le *Marchand de Venise* (21), Lorenzo imagine Didon, debout sur le rivage de la mer, une branche de saule à la main, faisant signe à Enée de revenir à Carthage. Jusqu'au succès de la traduction de Letourneur et de la musique écrite par Martini sur la romance de Desdémona, le saule n'avait été, selon la tradition virgilienne, que le vert rideau derrière lequel se dérobe la bergère, ou bien la cachette d'où l'indiscret Tircis épie l'imprudente Amarylle (22); l'arbre de l'idylle et de l'églogue. Au lieu de la « perruque brehaigne » du « saule pallissant » dont par-

(19) *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1922, t. XXIX, 288-313, p. 288.

(20) Acte II, scène 1.

(21) Acte I, scène 1.

(22) La Fontaine, *Fables*, II, 1 : « Contre ceux qui ont le goût difficile. »

lent les pastoureaux de Ronsard⁽²³⁾, c'est-à-dire du saule d'Europe, son nom commençait à évoquer, pour les amateurs des jardins anglais ou chinois et des parcs à la nouvelle mode, le feuillage exotique et la chevelure flottante du saule pleureur (*salix babylonica*). Après la traduction de Letourneur, le saule, associé à l'image d'une pauvre créature tout en larmes, devenait pour les cœurs sensibles l'accessoire obligé de la tristesse et de la douleur. Ces idées n'étaient qu'intensifiées par les poésies de Ducis et l'*Otello*, opéra de Rossini.

Dans *Pierre et Camille*⁽²⁴⁾, un saule cause la mort de Camille et quelques saules pleureurs entourent sa tombe. Dans le *Secret de Javotte*⁽²⁵⁾ le jeune Tristan ramasse une petite branche de saule qui était enfoncée dans le sable et en glisse furtivement une feuille dans son sein. Le dénouement de *Margot* nous rappelle trois pièces de Shakespeare, *Hamlet*, *Roméo* et *Périclès, prince de Tyr* : « Pierrot vit, à une centaine de pas de distance une femme qui courait à perdre haleine, et qui, après avoir erré de côté à d'autre, disparut tout à coup au milieu des saules qui bordaient la rive. Apercevant quelque chose de blanc qui s'agitait dans les roseaux, il attira à lui un cadavre. Margot, elle-même; la malheureuse fille ne donnait plus aucun signe de vie; elle était froide comme le marbre, les yeux ouverts et immobiles. »⁽²⁶⁾ Pierrot apporte Margot dans sa mesure, appelle un médecin, qui travaille trois heures sans aucun succès, et enfin, quand le médecin part, Pierrot continue le travail. Il « jeta l'instrument, s'inclina sur Margot, posa ses lèvres sur les siennes, et, dans un effort désespéré, soufflant de

(23) Laumonier (Paul). *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, nouv. éd., Paris, Lemerre, 1914-1919, t. III, églogue II, p. 400. — V. aussi t. II, p. 89 : *Vœu d'un pêcheur aux Naïdes*.

(24) *Contes*, p. 51-53.

(25) *Contes*, p. 66.

(26) *Nouvelles*, p. 327-328.

toute la force de ses robustes poumons, il fit pénétrer l'air vital dans la poitrine de la jeune fille; au même instant, la cendre s'agita, deux bras mourants se soulevèrent, puis retombèrent sur le cou de Pierrot. Margot poussa un profond soupir, et s'écria : « Je gèle, je gèle. » La manière de se noyer au milieu des saules nous fait penser à la mort d'Ophélie dans *Hamlet*. L'apparence de mort qui trompe le médecin et qui a une si longue durée nous rappelle la ruse de Juliette, et la résurrection de la noyée ressemble à celle de Thaïs qui flotte en mer dans un cercueil pendant cinq heures dans *Périclès, prince de Tyr*, puis l'élément du merveilleux se remarque encore une fois. Nous avons le droit de parler du décor dans l'œuvre entière de Musset et de la comparer à des pièces de Shakespeare parce que toute l'œuvre de Musset est capable d'être dramatisée. On a représenté les *Nuits* sur la scène et l'on pourrait également y représenter les *Contes* et les *Nouvelles*. Le mouvement scénique et les dialogues n'y manquent pas.

Octave, dans la *Confession d'un Enfant du Siècle*, parle ainsi du saule : « Et elle-même (Brigitte), qui le premier jour dira peut-être qu'elle veut me suivre, se détournera dans un mois pour ne pas voir de loin le saule pleureur qu'on aura planté sur ma tombe ! » ⁽²⁷⁾. Dans une lettre à George Sand, Musset écrit ainsi : « O ma fiancée, je te demande encore pourtant quelque chose. Sors un beau soir, au soleil couchant, seule, va dans la campagne, assieds-toi sur l'herbe sous quelque saule vert, regarde l'occident, et pense à ton enfant qui va mourir. » ⁽²⁸⁾. Desdémone dans l'*Othello* de Shakespeare décrit une jeune fille qui est assise toute seule dans la campagne, sous un saule vert, et qui pense à son amant qu'elle perd.

(27) *Correspondance d'Alfred de Musset (1827-1857)*, recueillie et annotée par Léon Séché, Paris, Société de Mercure de France, 1907, p. 98.

(28) *Ibid.*, p. 98, Baden, 1^{er} septembre 1834.

Dans le *Saule* de Musset, il s'agit parfois de l'*Otello* de Rossini et parfois de l'*Othello* de Shakespeare. C'est d'abord une étude de l'harmonie qui rappelle l'œuvre de Rossini, puis un passage qui ne se trouve que dans Shakespeare : « A l'action Iago ! Cassio meurt sur la place... etc. »⁽²⁹⁾. Puis Desdémone « presse en criant sa harpe sur son cœur... », et nous savons que Musset pense encore à l'opéra. Et dans la septième strophe du *Saule*, nous croyons trouver l'héroïne de Rossini, car elle cherche, elle se met à écouter sans cesse, lorsqu'un rayon de soleil paraît et que le jour renaît. Et quand on arrive à la fin de cette touchante poésie, le jeune amant de Georgina parle comme en un rêve :

Le saule... au pied du saule...
Barbara ! Barbara⁽³⁰⁾.

Voici pour Musset un décor inoubliable, celui de la romance du *Saule*, telle qu'il l'avait lue et relue dans Shakespeare et dans Letourneur, telle surtout qu'il l'avait entendu chanter par la Malibran. Puis, tout pénétré du symbolisme sentimental de Ducis et de la génération précédente, il demande :

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière;
J'aime son feuillage éploré;
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai.

B. — LES TOMBEAUX.

Musset se trouve ici préoccupé de son propre tombeau, mais la scène où Roméo et Juliette meurent ensemble dans le tombeau a laissé une empreinte profonde sur ses poésies.

(29) *Premières poésies*, p. 170.

(30) *Ibid.*, p. 191.

Ainsi Don Juan et Juana meurent « ensevelis dans leur amour profonde » :

Tout se tait. Qui les trouble, ou qui les a surpris ?
Pourquoi donc cet éclair, et pourquoi donc ces cris ?
... Qui le saura ? Pour moi, j'estime qu'une tombe,
Est un asile sûr où l'espérance tombe,
Où pour l'éternité l'on croise les deux bras,
Et dont les endormis ne se réveillent pas ⁽³¹⁾.

De même dans les *Marrons du feu*, l'Abbé dit à Rafaël qu'il va tuer :

Ton tombeau
Est le lit nuptial où va ma fiancée
S'étendre sous le dais de cette nuit glacée ⁽³²⁾.

Si les circonstances ne sont pas identiques, les paroles rappellent certainement la fin de la pièce de Shakespeare. Il est intéressant également de remarquer chez Musset l'alliance fréquente des idées d'amour et de mort. C'est ainsi qu'il remarque, dans *la Coupe et les Lèvres* :

Tous les amants heureux ont parlé de mourir ⁽³³⁾.

Dans le *Saule*, le jeune homme arrive au bord de la couche de sa bien-aimée à temps pour voir un linceul pendant, et s'écrier :

Trop tard, trop tard.

Ce n'est qu'un être « pâle, étendu sans vie et sans pensée... évanouie... fleur solitaire! Il ne reste plus rien — rien qu'un tombeau sans nom » ⁽³⁴⁾.

(31) *Don Paez (Premières poésies, p. 19)*.

(32) *Les marrons du feu (Premières poésies, p. 63)*.

(33) *Premières poésies, p. 222*.

(34) A rapprocher de *Roméo et Juliette*, acte IV, scène v (*Collection Shakespeare, Koszul, p. 213*) :

Death lies on her like an untimely frost
Upon the sweetest flower of all the field.

Dans le tombeau funeste de Roméo et Juliette, ce sont des réflexions constantes sur la mort « qui suce l'ambrosie de ton haleine; c'est ici que je veux fixer ma demeure avec les vers qui sont maintenant ta compagnie » s'écrie Roméo. « Mes lèvres, scellez d'un baiser légitime un pacte avec l'insatiable mort » (35). Puis le thème est repris par Juliette. Dans *la Confession d'un Enfant du Siècle*, nous voyons, au début, une description de l'esprit du siècle : « ...assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort *leur* (36) entre dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus ». Pour Octave, « tout flotte à la mort ». Pour lui « la curiosité du mal est... l'instinct rôdeur des fantômes qui lève la pierre des tombeaux » (37). L'amour est pour Musset un lien tout-puissant qui fait des amants.

Jusque dans le tombeau s'aimer les ossements (38).

Si ce n'est pas ici une réminiscence de Roméo et Juliette, la ressemblance est frappante. Le doute ne subsiste plus dans le morceau intitulé *le Treize Juillet* (39), où la France, hier maîtresse du monde, a reçu une atteinte profonde dans la mort de son prince :

...Comme Juliette, au fond des noirs arceaux,
A demi réveillée, à demi moribonde,
Trébuchant dans les plis de sa pourpre en lambeaux,
Elle marche au hasard, errant sur des tombeaux.

(35) *Roméo et Juliette*, acte V, scène III :

With worms that are thy chamber maids : O here
Will I set up my everlasting rest;
Lips seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death.

(36) Les jeunes gens.

(37) *Confession*, p. 280.

(38) *Lettre à M. de Lamartine* (*Poésies nouvelles*, p. 78).

(39) *Poésies nouvelles*, p. 221.

Et dans *Rolla*, Musset se figure la Mort faisant la cour à Voltaire pendant quatre-vingts ans :

Vous devez vous aimer d'un infernal ⁽⁴⁰⁾ amour.
Ne quittes-tu jamais la couche nuptiale
Où vous vous embrassez dans les vers du tombeau ⁽⁴¹⁾.

Examinons le rêve macabre de Marie qui croit voir Rolla dans une bière. Comme décor il y a un grand cimetière et quantité de vieux ossements. Le mort se lève et demande à Marie pourquoi elle prend sa place à lui; elle regarde, et en effet elle est sur un tombeau. Musset s'écrie d'autre part :

Quel tombeau que le cœur, et quelle solitude !...
Et comment se fait-il que sans y trébucher ⁽⁴²⁾
Sur ses propres débris l'homme puisse marcher ?...
Son misérable cœur est fait de telle sorte
Que la mort soit son terme ⁽⁴³⁾.

Nous voyons par ces vers que le cœur de Musset, cœur souvent attristé, mourant, funèbre, est non seulement le sujet de ses pièces, l'expression de ses pensées, mais que son cœur est le décor même de ses compositions. Mais ce n'est pas tout. Dans le *Souvenir*, Musset parle ainsi de la perfidie de George Sand :

Mes yeux ont contemplé des objets plus funèbres
Que Juliette morte au fond de son tombeau,
Plus affreux que le toast à l'ange des ténèbres
Porté par Roméo ⁽⁴⁴⁾.

(40) A rapprocher « l'infernal apothicaire » de Roméo, p. 43 de cette thèse.

(41) *Poésies nouvelles*, p. 14.

(42) Le mot « trébucher » employé dans la citation du *Treize Juillet* donnée au-dessus dans une allusion à Juliette semble appuyer la supposition que ce passage se rapporte à la pièce anglaise.

(43) *Lettre à M. de Lamartine* (*Poésies nouvelles*, p. 79).

(44) *Poésies nouvelles*, p. 181.

C. — LES NUITS D'ÉTÉ.

Musset pense souvent non à la nuit éternelle des tombeaux, mais à la nuit mystérieuse, confidente passagère de l'amour. Nous nous demandons quelquefois pourquoi Musset intitule ses poésies les plus poignantes les *Nuits*, et nous trouvons peut-être en partie la réponse lorsque Rolla regarde dormir la jeune fille, et qu'on nous demande de faire pareillement :

N'est-ce pas que la nuit la rend encor plus belle?
Que ces molles clartés palpitent autour d'elle
Comme si malgré lui le sombre Esprit du soir
Sentit sur ce beau corps frémir son manteau noir? (45).

Mais ne pourrions-nous pas y voir le délicat reflet du monologue de Juliette où elle voulait ramener la « sombre nuit » sur l'univers :

O nuit qui couronnes les vœux de l'amour!
Etends ton épais rideau...;
Que Roméo puisse voler dans mes bras... O Roméo; toi qui
Brilles comme le jour au sein des ténèbres.
Oui, viens, nuit sombre et favorable;
Viens, nuit propice à l'amour;
Donne-moi mon Roméo (46).

Musset aurait pu, peut-être, donner de bonnes leçons aux traducteurs de Shakespeare, car, pour la plupart, ils n'ont pas su nous garder cette image du manteau noir qui frémit.

Est-il possible que même les « clairs de lune » de Musset

(45) *Poésies nouvelles*, p. 8.

(46) *Roméo et Juliette*, acte III, scène II (*Collection Shakespeare*, p. 123).
Cf. l'anglais :

Come civil night,
Thou sober-suited matron, all in black
With thy black mantle...
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow on a raven's back.
Come gentle night, come loving black-brow'd night.

aient subi une influence shakespearienne? C'est ce que nous allons examiner maintenant dans la *Ballade à la lune*. Cette satire sur les romantiques nous rappelle Heine plutôt que Shakespeare, mais « la lune est un chérubin cafard qui nous lorgne sous un masque blafard », description qui nous fait penser à la lune décrite par Roméo⁽⁴⁷⁾. Pour Musset cette lune est « pâle et morne », et les noms de Diane et de Phœbé se rencontrent souvent dans ce morceau, noms classiques que Shakespeare aime, Shakespeare lui aussi⁽⁴⁸⁾ parle du pâle reflet du front de Cynthia, et Musset écrit :

... quand l'astre au front d'albâtre
Efface les rayons de son disque incertain⁽⁴⁹⁾.

Considérons ensuite quelques décors des pièces de théâtre de Musset. Le titre de la première : *La Nuit vénitienne*, nous rappelle vaguement l'atmosphère de quelques pièces de Shakespeare, mais nous pensons à *Roméo et Juliette*, car il fait nuit, le soupirant voit paraître Laurette à un balcon et celle-ci lui dit :

« Je vous en supplie, Razetta, n'élevez pas la voix, ma gouvernante est dans la salle voisine; on m'attend, je ne puis que vous dire adieu. »⁽⁵⁰⁾ Et puis cet amant rôde autour des murailles en attendant Laurette⁽⁵¹⁾.

(47) *Roméo et Juliette*, acte II, scène II :

Arise fair sun (Juliette) and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief...
Be not her maid since she is envious;
Her vestal livery is but sick and green...

(Collection Shakespeare, p. 63-64.)

(48) A title to Phoebe, to Luna, to the moon (*Love's labor lost*, IV, II). When Phoebe doth behold her silver visage in the watery glass (*Midsommer night's dream*, I, I). I'll say yon grey is not the morning's eye (*Roméo*, III, v). 'Tis but the pale reflex of Cynthia's brow (Collection Shakespeare, 124).

(49) *Le Saule* (Premières poésies), p. 173.

(50) *Comédies et Proverbes*, t. I, p. 33.

(51) *Ibid.*, p. 37.

Juliette était peut-être dans la pensée de Musset lorsqu'il faisait dire à André : « Je la tenais embrassée durant les longues nuits d'été sur mon balcon gothique. » ⁽⁵²⁾. Et ces réminiscences des nuits d'été shakespeariennes paraissent dans le charmant duo d'amour de Cécile et Valentin ⁽⁵³⁾ : « Oh ! que les accents d'une amante sont doux et clairs dans le silence de la nuit ! De quelle musique délicieuse ils remplissent l'oreille ! », murmure Roméo. « Prête l'oreille : c'est la voix de la nuit... Tout dort, excepté ce qui s'aime », dit Valentin ⁽⁵⁴⁾. N'oublions pas en passant les décors du *Songe d'une nuit d'été*, car, là aussi, « la lune, comme un nouvel arc d'argent tendu dans les cieux, éclaire la nuit » ⁽⁵⁵⁾. Nous pouvons rapprocher Lysandre de Valentin dans *Il ne faut jurer de rien* :

LYSANDRE. — Ma belle amie, vous êtes fatiguée d'errer dans ce bois, et, pour vous avouer la vérité, j'ai oublié le chemin ; nous nous reposerons, Hermia, si vous voulez...

HERMIA. — Je le veux bien, Lysandre...

LYSANDRE. — La même touffe de verdure nous servira d'oreiller à tous les deux ; un seul cœur, un même lit, deux âmes et une seule foi... O ma douce amie ! prenez mes paroles dans le sens que leur donne mon innocence. Dans l'entretien des amants, que l'amour et non le soupçon en soit l'interprète...

HERMIA. — Oui, tenez-vous à cette distance, et bonsoir, mon bien-aimé ; que jamais ton amour ne finisse qu'avec ta précieuse vie ! ⁽⁵⁶⁾.

On verra que le parallèle ici est frappant :

Cécile dans le bois est probablement fatiguée, comme l'Hermia de Shakespeare, lorsque Valentin lui dit : « Venez là où il fait sombre... Viens sur mon cœur, que le tien

⁽⁵²⁾ *André del Sarto*, ouvr. cit., p. 127, acte III, scène II.

⁽⁵³⁾ *Il ne faut jurer de rien* (Comédies et Proverbes, t. II, p. 159, acte III, IV).

⁽⁵⁴⁾ *Roméo et Juliette*, acte II, scène II (Coll. Shakespeare, p. 75).

Il ne faut jurer de rien (Comédies et Proverbes, t. II, p. 159, III, IV).

⁽⁵⁵⁾ *Le songe d'une nuit d'été*, scène I, p. 1.

⁽⁵⁶⁾ *Ibid.*, acte II, scène II, p. 2^{re}.

le sente battre... Laisse ma main écarter ce voile et mes deux bras le remplacer. » (37). Et Cécile veut bien, mais, comme Hermia, son innocence et sa pureté la protègent.

Dans la même pièce, nous voyons un autre élément de ces scènes nocturnes et romanesques qu'aimait Musset et qui présentent quelquefois des réminiscences shakespeariennes. Shakespeare ne saurait dépeindre ses nuits d'été sans invoquer les étoiles. Pour lui un ciel étoilé symbolise à la fois un sort funeste et la beauté d'une jeune fille toujours un peu mystérieuse. Et les yeux et les joues de sa maîtresse suggèrent des étoiles à Roméo : « ... Bel astre, plus brillant que celui qui m'éclaire... Que ces yeux sont étincelants! Oui, si la voûte du ciel était enrichie de ces deux étoiles, les oiseaux, trompés par l'éclat de leurs feux, chanteraient dans la nuit en croyant saluer l'aurore. » (38).

Valentin et Cécile regardent des étoiles, et Cécile pense à parler : « Oui, et ce mot de larme me plaît, je ne sais pourquoi, comme les étoiles. Un beau ciel pur me donne envie de pleurer. »

Mais Valentin reprend : « Et à moi envie de t'aimer, de te le dire et de vivre pour toi, Cécile. »

Les paroles de Valentin évoquent les oiseaux de Roméo qui chantent la nuit quand il s'écrie : « ... C'est la voix de la nuit, c'est le chant de l'oiseau, qui invite au bonheur. »

C'est Fortunio (39) qui nous prouve que ce rapprochement n'est pas imaginaire car lorsqu'il apprend des rendez-vous

(37) *Il ne faut jurer de rien*, acte III, scène iv, p. 163-164.

(38) *Roméo et Juliette*, acte II, scène II (*Classiques pour tous*, p. 28).

(39) Ce n'est pas seulement dans la *Nuit vénitienne* et *Il ne faut jurer de rien* qu'on trouve ces scènes de nuit d'été, car l'amant se trouve dans un jardin et il fait nuit dans le *Chandelier*. L'acte II de *A quoi rêvent les jeunes filles* nous montre un jardin : il fait nuit et Silvio entre, enveloppé d'un manteau. Dans *André del Sarto*, acte II, scène I, on lit : « Le jardin. Il est nuit. Clair de lune. » Dans la première scène de *Lorenzaccio* : « Un jardin. Clair de lune. » Dans les *Caprices de Marianne*, acte II, scène I : « Le jardin de Claudio. Il est nuit. »

de Clavarocbe et de Jaqueline, il dit : « Que Roméo possède Juliette! je voudrais être l'oiseau matinal qui les avertit du danger. » (60).

Et enfin, dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, nous lisons :

C'est dans les nuits d'été, sur une mince échelle...
Q'une enfant de quinze ans rêve à ses amoureux...
Le père ouvre la porte au matériel époux,
Mais toujours l'idéal entre par la fenêtre (61).

D. — SCÈNES DE BALCONS ET ÉCHELLES DE CORDES.

Ce passage nous rappelle d'autres décors suggérés par *Roméo et Juliette*. Par exemple, dans la strophe XLIX de *Mardoche* (62), nous trouvons des murs gardés, des balcons quittés tardivement, l'amour mystérieux en compagnie de la douce misère et un superbe clair de lune. Or, Roméo monte dans la chambre de Juliette au moyen d'une échelle de cordes de même que Valentin dans les *Deux Gentilhommes de Vérone* (63), et dans *Portia*, de Musset, nous trouvons un jeune homme au pied d'un mur, caché sous des arbres :

Comme un chasseur, l'oreille au guet, tu t'es penché.
D'où partent ces accents? et quelle voix s'élève
Entre ces barreaux, douce et faible comme un rêve?

(60) *Le Chandelier*, Comédies et Proverbes, t. II, p. 31, acte I, scène II.

(61) *Premières poésies*, p. 279 (Laerte).

(62) *Ibid.*, p. 123.

(63) Acte II, scène III : « How I must climb her window; the ladder made of cords; and all the means plotted and agreed on for my happiness. »

Roméo et Juliette, acte II, scène IV (*Coll. Shakespeare*, A. Koszul, p. 97).

Roméo à la nourrice :

Et tiens-toi derrière le mur de l'abbaye.
Mon valet te retrouvera là dans une heure,
Avec des cordes qui seront comme un hauban,
Où je m'élancerai dans la secrète nuit,
A la pointe du mât de mon bonheur suprême.

« Dalti, mon cher trésor, mon amour, est-ce toi ?
— Portia ! flambeau du ciel ! Portia, ta main ; c'est moi. »
Rien de plus. Et déjà, sur l'échelle de soie,
Une main l'attirait, palpitante de joie... (64).

Ce n'est autre que notre Roméo qui se trouve dans une situation semblable, et encore n'est-ce pas Juliette qui demande :

Qui es-tu, dérobé sous l'écran de la nuit,
Pour trébucher ainsi dans mon secret ?...
... N'es-tu pas Roméo (65) ?

Et Roméo appelle Juliette « le soleil... bel astre plus brillant », etc. Dans *Suzon*, Musset parle d'un balcon d'or et des « soupirs de l'amour à la beauté qui dort », en même temps qu'il voit un tombeau « qui s'entr'ouvre et sourit » (66). C'est toujours le décor de *Roméo et Juliette*.

Cette scène de balcon se retrouve dans la prose de Musset aussi, car, dans le premier conte que nous lisons, Musset nous présente d'une manière inattendue, manière qui rappelle, elle aussi, la façon de Shakespeare, un Roméo et une Juliette dans les personnes de deux sourds-muets, Pierre et Camille (67). Camille, jeune fille d'une beauté remarquable, étant dans sa loge à une soirée de l'Opéra, aperçoit Pierre. Elle est frappée d'étonnement quand elle remarque qu'un marquis écrit à son camarade sur une ardoise au lieu de lui parler. A cette époque, vers la fin du XVIII^e siècle, on abandonnait les pauvres sourds à leur sort, les privant de la parole et leur refusant la pensée. Mais le marquis de Maubray avait appris à écrire, grâce à la découverte d'une science nouvelle qui permettait aux sourds de parler. C'est pourquoi Pierre écrivait sur une ardoise à l'Opéra. A peine les yeux des infortunés se sont-

(64) *Premières poésies*, p. 74.

(65) *Roméo et Juliette*, acte II, scène II.

(66) *Premières poésies*, p. 141.

(67) *Contes*, p. 50.

ils rencontrés qu'ils restent tous les deux d'abord immobiles et indécis. Le marquis ne quitte Camille des yeux qu'à la fin de l'opéra. Nous voyons déjà qu'ils sont tombés amoureux l'un de l'autre dès la première rencontre, comme Roméo et Juliette. Rentrée chez elle, Camille ouvre la fenêtre, « et là, rêvant, les cheveux dénoués, les bras croisés, les yeux brillants, belle de cette pâleur que la clarté des nuits donne aux femmes, elle regardait la cour avec ses énormes murailles. On était au mois de juillet, l'air était pur et la nuit superbe » (68). Nous avons déjà le décor d'une scène de balcon de Shakespeare. Roméo, en l'occurrence le marquis, ne tarde pas à arriver. « Ils restèrent quelques instants ainsi, Camille à la fenêtre, tenant sa lumière, le marquis à genoux devant elle. » C'est alors que Musset compare ses amants à Roméo et à Juliette de Shakespeare (69). Puis Pierre escalade l'impériale d'une voiture arrêtée dans la cour et pénètre par la fenêtre dans la chambre de Camille. De même dans Shakespeare (70), Roméo escalade un balcon pour retrouver Juliette. Le moyen d'escalade seul est changé. Mais le dénouement de *Pierre et Camille* est différent de celui de la pièce de Shakespeare, car Pierre et Camille se marient et sont heureux. Musset a-t-il été influencé par les adaptations que Chastellux et Mercier ont données de *Roméo et Juliette* (71)? Si Musset ne fait pas escalader une échelle de corde par Pierre, c'est que notre auteur a un sens de la vraisemblance des choses et de la mode qui est assez classique. Ses fantaisies romanesques n'aboutissent pas à l'absurdité. A l'époque de Shakespeare un jeune homme pouvait monter sur une échelle de soie sans ridicule (72).

(68) *Contes*, p. 48.

(69) V. notre chapitre IX.

(70) *Roméo et Juliette*, acte II, scène II.

(71) V. A.-Ferdinand, Hérold, *Les anciennes adaptations de Roméo et Juliette* (*Mercur de France*, janv. 1911, p. 28-43).

(72) Attention, cependant, à l'amant romantique, dans *Il ne faut jurer*

Mme Pierson à la fenêtre⁽⁷³⁾ et au-dessous l'amoureux dans le jardin nous suggère Roméo et Juliette. Octave, comme Roméo, garde longtemps le silence. Une rose tombe sur l'épaule d'Octave, dans *Roméo et Juliette* nous lisons : « JULIETTE. — Ce que nous appelons rose, sous tout autre nom n'en serait pas moins rose, n'exhalerait pas un parfum moins doux. »⁽⁷⁴⁾ « Qui est là, demande Brigitte, à cette heure ? Est-ce vous ? », et elle appelle le nom d'Octave comme Juliette celui de Roméo. Puis s'ensuivent les adieux comme dans la pièce de Shakespeare. Si nous donnons ici quelques mots de dialogue ou une idée de l'intrigue, c'est pour mieux situer les décors et faire ressortir les réminiscences d'effets scéniques que nous examinons. Pour continuer notre étude de ces accessoires de l'amour shakespearien, nous trouvons Silvio qui chante sous un balcon⁽⁷⁵⁾, et enfin le balcon et « l'échelle dorée » dans *Namouna* (strophe XXXIII). Bien entendu, il y a des balcons dans tous les pays et dans toutes les littératures, mais ces balcons de Musset nous rappellent presque toujours, de quelque façon, celui de Juliette.

E. — L'AUBE NAISSANTE.

Un autre élément du décor shakespearien que l'on rencontre souvent chez Musset c'est l'aube naissante, cadre romanesque pour deux amants. Feuilletons quelques pages de *Roméo et Juliette* et lisons dans le second acte les paroles de Dom Laurence, complice de Roméo : « Le matin aux

de rien, qui gagne la fille de chambre... fait une échelle de corde, coupe les vitres avec sa bague, se met à genoux par terre en récitant la *Nouvelle Héloïse*, etc.

(Acte II, scène 1, p. 122.)

(73) *La Confession d'un enfant du siècle*, p. 164.

(74) *Roméo et Juliette*, t. II. Letourneur, p. 257 :

That which we call a rose,

By any other name would smell as sweet.

(75) *A quoi rêvent les jeunes filles*. (*Premières poésies*, p. 300.)

yeux gris sourit sur le front ténébreux de la nuit; des traits de lumière commencent à blanchir les nuages de l'orient. La nuit, traînant son manteau semé d'ombres et de rayons, fuit les pas du jour, et, comme un homme dans l'ivresse, elle chancelle et se retire devant les roues enflammées du soleil. » (76).

On peut comparer cette image avec : « Déjà le blanc matin faisait grisonner l'ombre... », de *Don Paez*, quoique ce vers nous rappelle davantage Ossian, peut-être (77).

Et ne peut-on pas voir une réminiscence des vers que nous venons de citer de Shakespeare dans la pâle étoile du *Saule* « qui s'abaisse vers les monts et qui fuit en souriant comme une mélancolique amie » (78), bien que ce soit le soir et non le matin ? Ensuite, nous trouvons :

Devant tes voluptés, ô nuit ! c'est le Matin
Qui devrait disparaître et replier ses ailes !
Pourquoi te réveiller, quand loin des feux du jour... (79).

Puis Tiburce atteignit enfin la maison solitaire :

Que rougissait déjà les feux de l'orient (80).

C'est là l'essence même du duo des deux amants de Shakespeare :

JULIETTE.

Veux-tu partir ? Le jour ne va pas poindre encore;
Et c'est le rossignol, ce n'est pas l'alouette
Qui a percé le fond craintif de ton oreille.

(76) *Roméo et Juliette*, acte II, scène III, Guibillon, p. 33 :

FRIAR LAURENCE :

The gray-eyed morn smiles on the frowning night
Chequering the eastern clouds with streaks of light
And flecked darkness like a drunkard reels
From forth day's path and Titan's fiery wheels.

(77) V. Ossian, *The Songs of Selma*.

(78) *Premières poésies*, p. 177-178.

(79) *Premières poésies*, p. 184.

(80) *Ibid.*, p. 185.

ROMÉO.

C'est l'alouette, hélas, héraut du jour qui vient
Et non le rossignol... Vois des lueurs jalouses
Brodent à l'orient les nues qui se divisent...
Les flambeaux de la nuit sont consumés; joyeuse
L'aube danse au sommet des brumeuses collines...
... Adieu, adieu ! Un seul baiser et je descends ! (81).

Rapprochons :

DON PAEZ.

Allons, mon adorée, un baiser, et bonsoir !

JUANA.

Déjà partir, méchant ! (82).

Remarquons en passant que l'amant de Shakespeare est tout autre que celui de Musset par plusieurs traits. Repor-tions-nous maintenant au *Saule* :

Hâte-toi, le temps fuit ! l'horizon se colore !
L'astre des nuits...
... quand des lignes de feu
Se croisant en tous sens brillent dans les ténèbres
Comme les veines d'or du mur d'airain des nuits !... (83).

Si la ressemblance n'est pas des plus fortes, il y a du moins une parenté d'image qui nous frappe du premier coup. Ensuite, « l'oiseau des sillons annonce le matin » (84).

(81) *Roméo et Juliette* (Collection *Shakespeare*, Koszul, p. 151) :

JULIET. — Wilt thou be gone? it is not yet near day :
It was the nightingale and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear...

ROMÉO. — It was the lark, the herald of the morn.
No nightingale : look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east :
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops : ...

(82) *Premières poésies*, p. 5.

(83) *Ibid.*, p. 181.

(84) *Premières poésies*, p. 184.

comme font les alouettes pour Roméo et Juliette. Enfin, dans la *Coupe et les Lèvres*, Belcolore demande à Frank de poser son cœur sur sa maîtresse, car le jour va venir, et Frank répond : « Oui, le jour va venir. O ma belle maîtresse... Laisse entrer le soleil... laisse-moi dire adieu. » (85). C'est encore une scène dramatique où les amants attendent le soleil pour se quitter. Même lorsqu'il s'agit de « pierres sépulcrales » et de moines qu'on n'aurait pas soupçonnés d'aimer, nous croyons voir un léger reflet de cette scène de Shakespeare :

Et quand l'orgue chantait aux rayons de l'aurore,
Dans vos vitraux dorés vous la cherchiez encore.
Vous aimiez ardemment ! oh ! vous étiez heureux ! (86).

Dans Rolla nous ne voyons certes pas un Roméo, cependant l'amant qui regarde l'aurore par la fenêtre de son amie et qui interroge les hirondelles nous rappelle le personnage de Shakespeare :

Quand des feux du matin l'horizon se colore,
Si vous n'éprouvez rien, qu'avez-vous donc en vous
Qui fait bondir le cœur et fléchir les genoux ?
O terre ! à ton soleil qui donc t'a fiancée ?
Que chantent tes oiseaux ? ... (87).

ou plutôt, l'arrangement et la présentation du décor où se trouve ce personnage. Louis Gillet nous donne une réminiscence éloignée de ce jour naissant et si gai qui se tient sur la pointe des pieds au sommet des brumeuses collines, qu'il trouve au début de *A la Mi-Carême* :

Le Carnaval s'en va, les roses vont éclore...
Le printemps inquiet paraît à l'horizon (88).

(85) *Ibid.*, p. 221.

(86) *Poésies nouvelles*, p. 16 : *Rolla*.

(87) *Ibid.*, p. 19.

(88) *Poésies nouvelles*, p. 98. — V. l'article de Louis Gillet : *Shakespeare et les poètes romantiques* (*Nouvelles littéraires*, 28 juin 1930). — V. aussi

Parmi de nombreux exemples semblables, choisissons-en deux pour finir :

Rappelle-toi, quand l'aurore craintive
Ouvre au soleil son palais enchanté (89).

et :

Celui qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée;
... quand tout est endormi, etc. (90).

pour Musset, celui-là n'est pas poète. Nous conviendrons que Shakespeare n'est pas la source de tous les vers que nous venons de citer et que, pour la plupart, il n'y a pas même une ressemblance positive. mais ce qui nous frappe c'est que, dans les vers qui précèdent ou suivent ces exemples, nous avons trouvé d'autres souvenirs shakespeariens (91) plus ou moins évidents et qu'on retrouvera ailleurs dans ce travail. Le fait que ces réminiscences shakespeariennes sont rarement isolées, mais produisent des évocations successives, justifie souvent la présentation d'une comparaison qui, autrement, serait exagérée.

III

Conclusions.

Pour nous résumer, nous avons trouvé, dans l'œuvre de Musset, des réminiscences de quelques moyens artistiques de Shakespeare. Musset adapte l'emploi du merveilleux :

le vers de *Hamlet*, I, L : « HORATIO. — Mais voyez; le matin, vêtu d'un manteau roussâtre, foule la rosée de cette haute colline, là-bas à l'orient »; et la *Tempête*, V, 1 : « And as the morning steals upon the night »; et *Titulus Andronicus* II, L : « As when the golden sun salutes the morn, and having gilt the ocean with his beams, gallops the zodiac in his glistening coach, and overlooks the highest-peering hills. »

(89) *Poésies nouvelles*, p. 196-7 : la petite chanson *Rappelle-toi*.

(90) *Ibid.*, p. 205 ; *Après une lecture*.

(91) Par exemple, dans la petite chanson *Rappelle-toi*, la réminiscence citée est suivie d'une image trouvée dans *Hamlet* (La fleur solitaire qui s'ouvre sur le tombeau, *Hamlet*, V, 1). Celle qui se trouve dans le morceau *Après une lecture* suit immédiatement une mention d'Ophelia.

sorcières, spectres et potions mystérieuses de Shakespeare à son usage avec une facilité naturelle. Musset situe ses pièces dans des pays éloignés et fantaisistes qui conviennent parfaitement à ses personnages et à son style. Shakespeare est le seul maître qui ait pu inspirer ces scènes féeriques et sylvestres, si peu répandues alors dans le théâtre. Des souvenirs du décor et des images qui en proviennent abondent dans tous les genres de Musset, le saule, les nuits d'été, les scènes de balcon et l'aube naissante. Le cadre romanesque pour Roméo et Juliette, y ont laissé leur empreinte, nous verrons peut-être pourquoi dans les chapitres suivants.

Admettons que les chiffres cités au-dessous⁽⁹²⁾ soient

(92) Si nous rangeons ces réminiscences dans un ordre chronologique, nous avons le tableau suivant :

1829	7
1830	12
1832	4
1833	8
1834	1
1835	3
1836	15
1837	5
1841	1
1842	2
1843	1
1844	1
1850	1
1851	1

62

Sur les 62 réminiscences, on en trouve 50 dans la période 1829-1836, dont 15 en 1836. Nous notons qu'il y a une corrélation assez étroite entre ces souvenirs et la productivité de Musset. Nous voyons aussi qu'entre 1837 et 1844, lorsque Musset écrit surtout de la prose, les *Contes et Nouvelles*, qu'il y a moins de ces influences. Nous en trouvons davantage dans les *Poésies* et dans les *Comédies* que dans les autres genres. Dans les *Premières poésies*, 23, et dans les *Poésies nouvelles*, 13; dans les *Comédies et Proverbes*, 16. *Don Paez*, *Rolla* et le *Saule* nous rappellent davantage Shakespeare que les autres poésies, et *Il ne faut jurer de rien* présente surtout une allure shakespearienne.

peut-être inexacts et incomplets, nous voyons tout de même que des réminiscences du décor de Shakespeare existent dans tout l'œuvre de Musset et durant toute sa carrière littéraire. Nous voyons qu'il a su apprécier et utiliser les jolis paysages de Shakespeare d'une façon unique jusqu'alors dans la littérature française. Que si Musset se sert des procédés du maître anglais, il est éclectique et le fait dans les limites de la raison, c'est-à-dire, si les fantômes de Shakespeare lui plaisent, il ne fait pas d'imitations aveugles, comme par exemple un Voltaire qui présente des fantômes au grand jour et en présence de toute une foule. Un décor plaît surtout à Musset comme cadre d'une jeune fille idéalisée. Si le saule lui est cher, c'est que la pâle Desdémone est auprès, si les tombeaux et l'aube naissante reviennent dans les vers, c'est qu'il y voit l'auréole ou l'ombre de Juliette.

CHAPITRE III

SOUVENIRS DES FORMES SHAKESPEARIENNES

I. Eléments dramatiques. — Dédain du vraisemblable. — III. Le génie et la fantaisie. — IV. Le don du dialogue. — V. Réminiscences diverses. — VI. Les images et les expressions. — VII. Conclusions.

I

Eléments dramatiques.

On nous dit que la forme c'est le point faible de Shakespeare et de Musset, mais c'est merveille de voir avec quel sûr instinct dramatique les deux ont su construire une pièce, alors qu'on serait tenté de les croire flottantes, abandonnées à tous les hasards d'une inspiration capricieuse. Et Musset pense certainement à Shakespeare quand il dit dans son *Discours à l'Académie* :

« De savoir poser une scène, c'est-à-dire saisir l'à-propos, l'occasion, le moment précis où, l'intérêt et la curiosité ayant été graduellement excités jusqu'à un certain point, l'action peut s'arrêter, et la passion, le sentiment pur, peuvent se montrer et se développer... c'est la part de la poésie. » (1). En effet, des conversations entre deux amis sont employées dans la plupart des *Contes* et des *Nouvelles*, vers le début, comme moyen d'introduction. Sha-

(1) *Mélanges*, p. 397 : *Discours de réception à l'Académie française*, 27 mai 1832.

Shakespeare nous donne souvent une courte scène pleine de vie et de mouvement pour fixer notre attention et pour nous éclairer sur les événements qui vont suivre.

Presque tous les critiques, pour ou contre Musset, admettent qu'il y a des souvenirs de Shakespeare dans les *Comédies et Proverbes*. Les pièces de Musset, libérées des restrictions théâtrales, semblent bien avoir emprunté à Shakespeare leur luxe féerique et leur jeu complètement intellectualisé. Certainement c'est à l'école de ce maître qu'elles ont pris un peu leur manière leste, moqueuse, brillante, leur allure de femme nerveuse, leur course fantasque qui froisse et brusque la réalité en la traversant. Nous avons plus d'une autorité pour tout ceci, mais notre recherche montrera quelles idées et quelles réminiscences shakespeariennes sont restées dans l'esprit du poète français. Au lieu de dire « telle pièce ou tel personnage est très shakespearien », nous espérons montrer comment et pourquoi ils le sont, sans toutefois avoir trop l'air de vouloir imposer des idées fixes ou préconçues.

M. Emil Fricke, en essayant de faire de Musset un petit Shakespeare⁽²⁾, oublie les ressemblances alléguées pour démontrer combien Musset est différent et au-dessous du poète anglais et conclut qu'après tout, c'est peut-être Schiller qui est cause du faible talent du poète français. Nous croyons avec Musset que « s'inspirer d'un maître est une action non seulement permise, mais louable »⁽³⁾, et nous ne disons pas que Musset est plus original que Shakespeare, parce que nous jugeons une telle comparaison impossible. C'est plutôt un plaisir de trouver chez Musset l'évidence qu'il a lu avec intérêt une partie de l'œuvre d'un étranger de génie, et qu'il l'a bien compris.

(2) Emile Fricke, *Der Einfluss Shakespeare auf Alfred de Musset's Dramen*, Bâle, 1901, Buchdruckerei des Basler Anzeiger, 1-63 p.

(3) Avant-propos de *Comédies et Proverbes*, Nelson, t. I, p. 28.

Dans les comédies de Shakespeare, nous trouvons des tableaux gracieux, des surprises, des intrigues heureuses. Se faire plaisir à lui-même paraît être sa seule loi, son unique règle. Comme chez Musset, il n'y a en lui nulle gêne, nulle contrainte. Comédies qui marchent sans ficelles; qui vont au cabaret quand elles ont soif, dans la rue quand l'envie leur prend de flâner, au jardin, à l'église, au cimetière pour le rendez-vous. La comédie de Musset, comme la comédie shakespearienne, entre, s'il le faut, successivement dans une douzaine de décors, et dans chaque décor, elle reste le temps nécessaire pour une longue scène passionnée, ou une rapide scène plaisante, quelquefois cinq minutes pour une explication, ou simplement pour un contraste. Lisons à cet égard un passage intéressant des *Lettres de Dupuis et Cotonet* :

« Nous crûmes d'abord, pendant deux ans, que le romantisme, en matière d'écriture, ne s'appliquait qu'au théâtre, et qu'il se distinguait du classique, parce qu'il se passait des unités. C'est clair : Shakspeare (*sic*), par exemple, fait voyager les gens de Rome à Londres, et d'Athènes à Alexandrie, en un quart d'heure; ses héros vivent dix ou vingt ans dans un entr'acte; ses héroïnes, anges de vertu pendant toute une scène, n'ont qu'à passer dans la coulisse pour reparaître mariées, adultères ⁽⁴⁾, veuves et grand-mères. Voilà, disions-nous, le romantisme. » ⁽⁵⁾.

En effet, Musset a été impressionné par ce changement fréquent de lieu et de décor. Qu'on se rende compte des changements de décors nécessaires pour représenter les pièces de Musset, pour en comprendre la variété et la fan-

(4) Nous nous demandons en passant si les termes « mariées » et « adultères » sont synonymes pour Musset. Il dit quelque part que les parents conspirent dans un rite magique pour dérober la vertu à leurs filles innocentes et malheureuses. Les maris sont des héros pour Shakespeare, jamais pour Musset. Mais Shakespeare était marié et Musset célibataire et l'époque n'était pas pareille.

(5) *Contes*, p. 278.

taisie. Par exemple, le premier acte de Lorenzaccio contient six scènes et six décors, le quatrième acte a onze scènes et neuf décors. On va de Florence à Venise, on revient à Florence, puis on se rend successivement à Venise et à Florence, et l'imagination des deux auteurs s'adapte parfaitement au décor idéal, changeant et fantasque. Dans la *Tempête* et le *Songe d'une nuit d'été*, on suit dans de tels décors des intrigues très éloignées de la marche ordinaire des réalités humaines où presque toute l'action échappe aux lois morales et sociales, de même que dans *Carmosine*, *Fantasio* et *Il ne faut jurer de rien*.

En lisant Shakespeare, Musset a remarqué certains moyens ingénieux de soutenir l'intérêt et l'intrigue, et s'en est emparé, peut-être inconsciemment. D'abord, considérons sa tendance à changer le rôle de la femme pour celui de l'homme, condition *sine qua non* des comédies de Shakespeare. Dans les *Marrons du Feu*, c'est l'abbé qui prend le déguisement de Rafael⁽⁶⁾, tandis que dans les comédies shakespèariennes, c'est toujours la jeune fille qui se déguise. Cependant, dans *Octave*⁽⁷⁾, nous voyons la jeune fille se déguiser. Et à la fin de *Namouna*, nous voyons aussi la jeune fille s'introduire dans le lit désiré, de la même manière que Mariana dans *Mesure pour mesure* et Diana dans *Tout est bien qui finit bien*. Plusieurs détails vers la fin du *Saule* nous rappellent *Roméo et Juliette*; cependant, le héros se poignarde à la fin et non l'héroïne. Dans l'*Othello*, de Shakespeare, c'est la femme qui cherche avec empressement le mouchoir, mais dans les *Deux Maîtresses*, c'est Valentin⁽⁸⁾. Une lettre de Musset à la princesse Belgiojoso expliquera peut-être ce curieux changement de sexe dans les rôles :

(6) *Premières poésies*, p. 44.

(7) *Ibid.*, p. 151.

(8) V. le chapitre sur *Othello*.

Lundi, février 1837.

Vous me parlez des moyens de déguiser les personnages. Il y en a un bien simple, c'est de changer les sexes. Je l'ai essayé déjà, et plus aisément que je ne croyais (9).

On se rappellera que Shakespeare s'est servi de ce moyen en développant la vieille romance anglaise du *Saule*.

Un autre procédé de Shakespeare nous frappe même davantage. Pour accompagner les grands conflits dans l'âme, il nous met souvent en présence d'un orage, comme dans la *Tempête*, le *roi Lear*, *Jules César*, *Macbeth*, etc. Or, dans le *Secret de Javotte* (10), Tristan se querelle avec sa maîtresse, querelle qui entraînera plus tard sa jalousie et sa mort dans un duel. Sa mère l'attend à la maison, mais il ne rentre pas. « L'orage redoublait... La mère levait les yeux vers Armand d'un air craintif et presque suppliant, puis elle écoutait gronder la foule, et haussait les épaules en soupirant. » (11). Nous pouvons citer nombre d'exemples d'un tel usage dans les poésies de Musset, mais voici une petite ressemblance qui nous paraît intéressante, même si la parenté est due à la nature de proverbe des deux vers :

So foul a sky clears not without a storm... (12).

Si l'orage apaisé rend le ciel plus tranquille... (13).

L'artifice d'un orage qui accompagne les fortes émotions des personnages se trouve dans *André del Sarto* et dans *Lorenzaccio*, les deux pièces de Musset qui ressemblent le plus au genre du drame.

C'est ainsi que nous trouvons l'accessoire d'une comète rendant l'ambiance plus dramatique : « Tout à l'heure, en

(9) Séché, *Correspondance*, p. 133. Les deux maîtresses parurent dans la *Revue des Deux-Mondes* le 4^{er} novembre 1837.

(10) *Contes*.

(11) *Ibid.*, p. 78.

(12) *Le roi Jean*, acte IV, scène II.

(13) *Sur la naissance du comte de Paris* (*Poésies nouvelles*, p. 114).

passant sur la place, j'ai entendu deux hommes parler d'une comète » ⁽¹⁴⁾, Lorenzaccio rumine seul. Le mysticisme des comètes est aussi étrange, aussi éphémère dans ces vers de *Rolla* :

Je ne crois pas, ô Christ ! à ta parole sainte;
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte;
Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux... ⁽¹⁵⁾.

« C'est devenu un jeu, dit M. Emile Faguet, de s'essayer à expliquer ce dernier vers. Peut-être faut-il entendre qu'autrefois les comètes passaient pour apporter aux mondes usés une matière nouvelle ⁽¹⁶⁾; qu'aujourd'hui, au contraire, leurs révolutions étant connues, elles n'ont fait que reculer ces limites de l'inconnu, au delà desquelles l'humanité place des dieux, et ont ainsi dépeuplé le ciel de divinités. »

Maintenant on nous permettra notre explication à nous. Tout au début de la première partie de la pièce le *Roi Henri VI*, de Shakespeare, nous lisons :

« Que les cieux soient tendus de noir ! que le jour cède à la nuit ! Comètes, qui amenez les révolutions dans les siècles et les Etats, secouez dans le firmament vos tresses de cristal, et châtiez-en les étoiles rebelles qui ont conspiré à la mort de Henri. » ⁽¹⁷⁾. Notre explication sera celle-ci : l'image que Shakespeare nous donne des comètes

⁽¹⁴⁾ Lorenzaccio, acte IV, scène iv (*Comédies et Proverbes*, t. I, p. 528).
V. « Now shine it like a comet of revenge » (*Henri VI*, 1^{re} partie, III, n).

⁽¹⁵⁾ *Rolla* (*Poésies nouvelles*, p. 3).

⁽¹⁶⁾ « Des mondes épuisés ranimez la vieillesse. » (Voltaire, *Epître à Madame du Châtelet sur la philosophie de Newton*.)

⁽¹⁷⁾

Hung be the heavens with black, yield day to night !
Comets, importing change of times and state,
Brandish your crystal tresses in the sky,
And with them scourge the bad revolting stars
That have consented unto Henry's death !

(Trad. Guizot, t. VII, p. 245-246.)

qui annoncent de grands événements serait restée inconsciemment dans l'esprit de Musset. Nous interprétons donc le vers « Les comètes (symbolisant des changements d'idées) de notre siècle ont dépeuplé le ciel de divinités. ».

Musset regrette sans doute la perte de ces divinités, comme celle des fées et de l'enchanteur Merlin.

Et dans les tragédies de Shakespeare, le hasard joue un rôle important. On rencontre souvent cet élément dans la littérature française, mais non d'une façon presque voulue et exagérée. Remarquons que dans une tragédie comme *Hamlet*, le sort veut que Hamlet et Laërte se trompent de fleurets; de même, on pourrait dire que *Roméo et Juliette* est un « jeu de l'amour et du hasard ». Shakespeare se sert beaucoup de cet élément dans ses comédies, élément qui se trouve au reste très fréquemment dans les *Contes*, dans la nouvelle *Les Deux Maîtresses* : « Vous vous étonnerez peut-être, Madame, de la manière dont se prit le cœur de Valentin. Ce fut, pour ainsi dire, l'ouvrage du hasard. Il avait, durant un hiver, vécu, selon sa coutume, assez follement, mais assez gaiement. L'été venu, comme la cigale, il se trouva fort dépourvu. » (18). Puis Musset raconte les circonstances qui rendent Valentin amoureux des deux maîtresses à la fois. Il aimait « tantôt l'une et tantôt l'autre, selon le caprice de sa rêverie. Que de mystères dans le destin! se disait-il ». Valentin alla chez la marquise et « un heureux hasard, plus rare que l'on pense, voulut qu'il la trouvât ce jour-là telle qu'il l'avait rêvée la veille » (19). On voit ici le rôle important que joue la chance. Dans *André del Sarto*, Cordiani tombe épuisé justement devant la maison de la mère de Lucrèce (20).

(18) *Nouvelles*, p. 12.

(19) *Ibid.*, p. 14.

(20) *André del Sarto*, acte III, scène II, t. I, p. 113.

II

Dédain du vraisemblable.

Nos deux auteurs témoignent une certaine insouciance à l'égard de la couleur locale, un certain dédain pour l'exactitude historique et sont coupables d'un certain nombre d'anachronismes. Par exemple, une horloge sonne dans *Jules César*, et dans *Périclès* nous trouvons un pudding et des pistolets. Au siège de Troie, on trouve des chevaliers du moyen âge. Le poète fait porter des chapeaux aux Romains, aborder des navires en Bohême, mettre en scène des fées à une époque qui ne les connaissait pas : peu lui importent toutes ces invraisemblances, pourvu que son idée se développe, pourvu que les caprices de son imagination prennent les apparences de la réalité. Musset témoigne de la même insouciance pour le détail. La cour dépeinte dans *Fantasio*, y compris les bouffons, date certainement de plusieurs siècles avant celui de Musset, et cependant *Fantasio* cite Jean-Paul, un contemporain de Musset (21). Musset montre un dédain amusant de la vraisemblance dans les singulières façons de la cour de Bavière. *Fantasio*, le bouffon, est accepté sur la seule vue de son costume, sans qu'on lui demande qui il est. On y voit une histoire de perruque qui déclenche la guerre, et les péripéties de l'action sont dues au pur caprice de l'auteur sans que la raison intervienne beaucoup plus que dans les féeries shakespeariennes. De même dans *Croisilles* (22), nous voyons un jeune homme qui vivait au commencement du règne de Louis XV (1715), mais il assiste à une représentation de *Mérope* qui fut écrite en 1743. Shakespeare et Musset sont des esprits primesautiers qu'on ne peut accuser de pédanterie.

(21) *Fantasio*, acte I, scène II (Comédies et Proverbes, t. I, p. 205).

(22) *Nouvelles*, p. 260.

III

Le génie et la fantaisie.

Mais si la fantaisie de Musset est quelquefois shakespearienne, pourquoi est-elle shakespearienne, et en quoi est-elle shakespearienne ? voilà notre étude. Ici, une description de Shakespeare par Taine nous arrête. Est-ce Shakespeare ou Musset dont parle Taine ? Lisons attentivement : « Il avait une de ces âmes délicates qui, pareilles à un parfait instrument de musique, vibrent d'elles-mêmes au moindre attouchement..., rien de plus doux et de plus engageant que cette grâce, cet abandon demi-féminin dans un homme. Son esprit dans la conversation était prompt, ingénieux et agile, sa gaieté brillante, son imagination facile et si abondante, qu'au dire de ses camarades il ne raturait rien... ⁽²³⁾. Ces subites alternatives de joie et de tristesse, ces ravissements divins et ces grandes mélancolies, ces tendresses exquises et ces abattements féminins, peignent le poète extrême dans ses émotions... ⁽²⁴⁾; le malheur fond tout d'un coup sur cette âme délicate..., il voit d'un regard toute la laideur de l'homme, de la femme, déjà un pied posé au bord de la folie, déjà des commencements de l'hallucination... Il est clair que cet état est une maladie, et que l'homme ne vivra pas. » ⁽²⁵⁾. Musset a trouvé en Shakespeare un ami sympathique qui lui apprend à prendre son vol et à s'en aller planer dans l'espace, à chercher des horizons plus larges et plus éthérés, à se railler de la mesquinerie présente. S'il ne rencontre pas les mondes qu'il a souhaités, comme Shakespeare il les créera; il s'abritera dans ses inventions et il vivra dans ses rêveries.

⁽²³⁾ Taine (H.), *Histoire de la littérature anglaise*, t. II, p. 86.

⁽²⁴⁾ Taine, *ouvr. cit.*, p. 90.

⁽²⁵⁾ Id., p. 160. Dans cette dernière division, il s'agit d'Hamlet et non de Shakespeare.

Dans les comédies de Shakespeare, la fantaisie, c'est-à-dire l'imagination capricieuse et le pur bel esprit, caractérise les situations et le dialogue et rend ces œuvres plus charmantes que solides. Paul de Musset remarque le même élément dans l'œuvre de son frère, et y trouve l'épreuve la plus périlleuse du talent où les plus habiles se fourvoient comme des écoliers. « Ceux qui sentent juste et vivement peuvent se livrer au dangereux plaisir de laisser leur pensée courir au hasard, sûrs que le cœur est là qui la suit pas à pas. Mais les gens qui manquent de cœur se noient infailliblement s'ils ont une fantaisie. » (26).

Maintenant reportons-nous à Alfred lui-même dans son *Discours à l'Académie* : « ...Ces sortes de scènes, où la pensée de l'auteur quitte, pour ainsi dire, son sujet, sûre de le retrouver tout à l'heure, et se jette hors de l'intrigue et de la pièce même dans l'élément purement humain; ces sortes de scènes sont extrêmement difficiles. » (27). Ce sont là les scènes que Musset préfère.

C'est la simplicité dans la révélation du sentiment de l'âme humaine qui attire Musset. Les vrais symboles de la poésie pour lui sont des larmes devenues bijoux, mais la poésie est ce qui fait penser, surtout des pensées mélodieuses (28). La nature avait mis en lui une aptitude à chanter les sentiments de la jeunesse et de l'amour, et il n'était poète que par la grâce de ces sentiments. Ce langage, avec sa fantaisie délicate, qu'il inventa pour ses amoureux, n'avait pas été parlé avec autant de perfection depuis Shakespeare. Nous serions convaincus que Musset parle de Shakespeare lorsqu'il parle d'un auteur qui aban-

(26) Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, p. 369.

(27) *Mélanges*, p. 397.

(28) « De là ce qu'on nomme la poésie, c'est-à-dire ce qui fait penser. Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit; c'est au lecteur de suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts. La mélodie, la passion du poète... » (*Œuvres posthumes; Le poète et le prosateur*, p. 70.

donne en apparence l'intrigue pour un caprice de sentiment ou un accès de passion, même si Shakespeare n'était pas cité immédiatement après dans le *Discours* ⁽²⁹⁾.

Nous pouvons nous demander si cette liberté dans l'expression et le développement des sentiments explique la préférence de Musset pour un « méchant mélodrame bâti à l'imitation de Calderon ou de Shakespeare plutôt que pour une sotte tragédie cousue de lieux communs sur le patron de Corneille ou de Racine » ⁽³⁰⁾. Il continue : « Qui oserait dire que ces deux noms de Shakespeare et de Calderon, puisque je viens de les citer, ne sont pas aussi glorieux que ceux de Sophocle et d'Euripide ? Ceux-ci ont produit Racine et Corneille, ceux-là Goethe et Schiller... Les uns ont placé, pour ainsi dire, leur muse au centre d'un temple entouré d'un triple cercle ; les autres ont lancé leur génie à tire-d'aile, en toute liberté ; enfance de l'art, dit-on, barbarie ; mais avez-vous lu les œuvres de ces barbares ? *Hamlet* vaut *Oreste*, *Macbeth* vaut *Œdipe*, et je ne sais même ce qui vaut *Othello*. Musset n'avait pas lu Goethe, Schiller, Calderon, Sophocle ou Euripide dans l'original, tandis qu'il avait lu *Hamlet*, *Macbeth* et *Othello* en anglais. Il ne s'agit pas de décider si les comparaisons de Musset sont justes cependant, ou même si elles sont originales ; ce qui nous importe ici, c'est l'élément qui plaît, « un génie lancé à tire-d'aile en toute liberté. »

Paul de Musset, dans sa biographie, nous dit que le naturel était une qualité considérée indispensable par son frère, et pour cette raison les lettres de Mme de Sévigné ne lui plaisaient pas. La fantaisie est naturelle, mais fort difficile à exprimer d'une façon naturelle. Voilà une grande partie du génie de Shakespeare et de Musset aussi.

(29) Musset parle d'une scène admirable dans l'un des chefs-d'œuvre de Shakespeare, une scène modifiée par Garrick, le grand acteur.

(30) *Mélanges*, p. 314-315 : *De la Tragédie*.

IV

Le don du dialogue.

Les deux auteurs possèdent un art du dialogue qui est naturel et d'un vif intérêt. Les personnages de Musset causent où ceux d'autres romantiques discourent. Cette similitude entre les dialogues, chez Shakespeare et Musset, se retrouve jusque dans l'imprévu de la réplique. La vivacité et l'intérêt humain de ces dialogues expliquent peut-être pourquoi leurs œuvres ne nous lassent jamais. Ils nous absorbent du début jusqu'à la fin. Musset avait ce sens du dialogue qui rend « scéniques » les réparties des interlocuteurs et produit sur nous l'illusion de la nature prise sur le fait. Où le héros serait bête dans la vie, Musset, comme Shakespeare, le laisse ainsi dans son œuvre. Il nous semble qu'une remarque comme celle-ci est d'une saveur ou même d'une inspiration shakespearienne : « Elle a un œil plus petit que l'autre, disait quelqu'un. — Non pas, répliqua le voisin, elle a un œil plus grand que l'autre. » (31).

Cette espèce d'humour jaillit facilement des phrases de nos deux auteurs. Ils sont tous deux irrespectueux et imprévus. Notons l'imprévu et l'esprit du dialogue de Mardoche où Musset se perd tour à tour dans les deux caractères, comme le grand poète anglais. Il va saisir jusqu'au fond de l'âme ce qu'elle a de plus intime et de plus profond, et d'un mot « trouvé », d'un geste heureusement noté, le tire aussitôt en pleine lumière. Mais tandis que Musset savait se dédoubler et montrait sans cesse une dualité de personnalité, Shakespeare était à même de se multiplier et de devenir tour à tour une femme, un homme, une foule ou un oiseau. Si nous examinons de plus près

(31) Contes, p. 337 : *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

les dialogues de Musset, nous voyons qu'il connaît la riposte très simple, mais très rapide et très appropriée, et c'est souvent la meilleure. Prenez, par exemple, les dialogues de Ser Vespasiano et Minuccio dans *Carmosine*. Un procédé souvent employé, consiste à faire parler un personnage avec volubilité pour détourner ainsi l'attention d'un autre personnage afin que celui-ci ne découvre pas ce que celui-là voudrait lui cacher. Shakespeare emploie fréquemment ce procédé avec ses clowns.

Le passage où Fantasio veut prouver qu'une tulipe bleue est une tulipe rouge s'inspire d'un dialogue du *Conte d'Hiver* :

« PERDITA. — ... les plus belles fleurs de la saison sont nos œillets et les giroflées rayées que quelques-uns nomment les bâtardes de la Nature; mais pour cette dernière espèce, il n'en croît point dans notre jardin, et je ne me soucie pas de m'en procurer des rejetons. C'est que j'ai ouï dire qu'il y a un art qui, pour les rayer et bigarrer leurs couleurs, en partage l'ouvrage avec la souveraine créatrice, avec la nature, etc. ». Et Polixenes parle de marier les fleurs (32).

Autre petite réminiscence dans le dialogue; dans *Comme il vous plaira*, Rosalinde demande : « Que dirais-tu de jouer à l'amour? » Et Célia répond : « C'est cela..., mais ne va pas aimer un homme pour tout de bon. » (33).

Fantasio, qui chante, veut aimer quelqu'un :

« Qui, par exemple? », demande Spark.

« Qui? je n'en sais rien », est la réponse (34).

Une coïncidence trop singulière pour n'être pas une réminiscence se trouve dans l'allure même de ces morceaux de dialogue. Comparons :

(32) *Conte d'hiver*, acte IV, scène III.

(33) *Comme il vous plaira*, acte I, scène II : « What think you of falling in love? » Celia : « But love no man in good earnest. »

(34) *Fantasio*, acte I, scène II (même acte, même scène), p. 207.

TOUCHSTONE. — Bonsoir, bon ami. Couvre-toi, voyons. Je t'en prie, couvre-toi. Quel âge as-tu, mon ami ? (35).

avec :

OCTAVE. — Tout le monde aussi peut vous aimer; mais personne ne peut vous le dire. Quel âge avez-vous, Marianne ? (36).

Ces balivernes, ce mouvement vif, tout cela est d'allure vraiment shakespearienne.

V

Réminiscences diverses.

Shakespeare employait des moyens auxiliaires pour compenser la pauvreté des décors de l'époque, comme des prologues, des chœurs et de petites chansons. Les petites chansons gaies de Musset qui donnent un brusque contraste de ton nous rappellent celles de Shakespeare. Le chœur, banni depuis longtemps dans le théâtre de l'époque, reparaît dans *la Coupe et les Lèvres* et dans *On ne badine pas avec l'amour* de même qu'une ombre de Gower, et les personnages bucoliques de ce chœur nous rappellent ceux de *Comme il vous plaira*.

Remarquons aussi la finesse de l'observation de Musset qui choisit un trait saillant pour éveiller dans notre esprit toute une série d'impressions, à la manière de Shakespeare :

De voir ainsi les sœurs, au fond de ce vieux cloître,
Parler en s'agitant et passer tour à tour (37).

Et comme le poète français fait bien ressortir ces moindres détails de la vie, cependant intéressants, comme la jeune fille, l'âme inquiète qui, la nuit, regarde sous son

(35) *Comme il vous plaira*, acte V, scène 1 (*Collection Shakespeare*, p. 161).

(36) *Les caprices de Marianne*, acte I, scène 1 (*Comédies et Proverbes*, t. I, p. 154).

(37) *Le Saule* (*Premières poésies*, p. 188).

lit⁽³⁸⁾. Ninon qui se demande qui a embrassé sa sœur et s'arrête inopinément pour admirer ses bracelets en est encore un exemple.

En étudiant ces dialogues et ces portraits, on relève parmi les personnages du théâtre de Musset les noms suivants : Bernard⁽³⁹⁾, Calabre⁽⁴⁰⁾, Césario, Claudio, Grémio, Hermia, Lorenzo, Malvolio, Montjoie, Octave et Valentin, tous des personnages plus ou moins connus de Shakespeare. On trouve également dans les poésies de Musset les noms Cassius, Jacques (Rolla), Julie, Laërte, Petruchio, Portia et Silvia et dans les *Nouvelles* on voit Béatrice, Bianchina⁽⁴¹⁾ et Ursule. L'usage de ces noms indique, à notre avis, non seulement de l'admiration pour Shakespeare, mais aussi une grande familiarité avec son œuvre.

Sans insister sur ce point, passons à un autre sujet plus intéressant. Nous avons déjà vu que Musset a un art particulier pour s'emparer de choses qui, par elles-mêmes, semblent insaisissables, telles que des intonations et des mouvements lyriques. La qualité lyrique des vers blancs de Shakespeare ressemble à l'harmonie soutenue de ce chanteur de talent, le rossignol, dans la puissance de son expression des sentiments de tristesse et d'amour. Peut-on dire que Musset a saisi un peu cette qualité séduisante ? Musset, qui avait contribué par deux comédies et deux de ses *Nuits* à la *Revue des Deux-Mondes* en 1835, a certainement lu l'article par Hans Werner : *Musique des drames de Shakespeare*, dont nous signalons ce passage : « Je n'hésite pas à le dire, l'homme de vingt ans que la mélodie agite et tourmente n'a que deux sources d'inspiration, la nature et Shakespeare. »⁽⁴²⁾.

(38) *A Pépa (Premières poésies, p. 158).*

(39) Bernardo, *Hamlet*.

(40) *Henri VI*, II^e partie, acte I, scène 1 : Calabre (pas un personnage).

(41) Bianca, de la *Mégère apprivoisée* et d'*Othello*.

(42) *Revue des Deux-Mondes*, 15 févr. 1835, t. I, p. 162-171. On voit, p. 66-67, *Une bonne fortune*, de Musset.

Le vers blanc de Shakespeare flotte, s'élance, hésite, traîne et puis se hâte comme la course d'une rivière. La flexibilité des vers de Musset, jamais rhétoricien, toujours être humain, nous fait penser à la poésie de Shakespeare, semblable à celle de Regnier, aux vers « tantôt légers, tantôt boiteux, toujours pieds nus » (43). On s'étonne de la souplesse de ses rythmes, choisis avec une science et un art parfaits pour suivre les mouvements de la pensée dans un morceau comme la *Nuit d'octobre*. L'accord parfait de ces rythmes légers et ces rimes menues avec une telle langue et un tel style achève de changer la poésie solennelle en une prose ailée. En effet, nous voyons dans son œuvre nombre de vers qui n'ont pas leur contre-partie et avec lesquels nul autre ne rime (44). Les critiques les appellent des négligences, mais pourquoi ne seraient-ce pas des essais dans le genre des vers libres, domaine convoité de Shakespeare ? Le poète français avait, en particulier, observé de quel prix sont les syllabes muettes pour ralentir la marche du vers en prolongeant la syllabe qui les précède :

Est-ce bien toi, grande âme immortellement triste.
Quels mystères profonds dans l'humaine misère.

Il connaît non seulement la souplesse des vers, mais les relations mystérieuses qui existent entre la sonorité des mots employés et l'image qu'il veut évoquer. Et son épithète, comme celle de Shakespeare, peint à la fois l'apparence extérieure de l'objet et sa signification poétique. Voici par exemple l'art de Shakespeare : « *Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques.* » Un autre n'aurait pas trouvé ces deux adjectifs. En somme, il est peu probable

(43) *Sur la paresse (Poésies nouvelles, p. 187).*

(44) Par exemple : *Suzon (Premières poésies, p. 134) :*

Le fait est qu'elle avait des yeux à l'espagnole.

La Coupe et les Lèvres (Premières poésies, p. 220) :

Frank, qui vécut vingt ans comme un hardi chasseur

que Shakespeare ait influencé dans une large mesure la forme des poésies romantiques; toutefois, les reflets légers dont nous venons de parler sont possibles et même raisonnables.

VI

Les images et les expressions.

Mais cet usage d'images et de comparaisons, ce laisser aller plein de naïveté et d'enfantillage qui plaît souvent lorsqu'il se gêne le moins, lorsqu'il devrait le plus choquer, tout cela nous paraît venir de Shakespeare. C'est dans l'expression, les balivernes, les discours frivoles et futiles, les débauches de métaphores, que l'on voit des traces de Shakespeare. Prenons des exemples. Le premier aura un trait de cette verve bouffonne de Shakespeare : « Est-ce la faute de ma mère si je n'ai pas votre beau bec jaune et votre bel habit noir à la française, qui vous donnent l'air d'un marguillier en train d'avaler une omelette ? »⁽⁴⁵⁾.

Ou prenons la métaphore contenue dans l'implication à l'adresse de Mercanson : « Assurément, c'est une couleuvre qui vient baver sur ma fleur bien-aimée. »⁽⁴⁶⁾. En rencontrant ces étrangetés marquées, ces spontanéités, ces familiarités triviales, ces vérités saisissantes dans les propos, nous ressentons vaguement les mêmes surprises, les mêmes plaisirs, que nous goûtons dans Shakespeare. Et le ton ironique de la phrase suivante a certainement une saveur shakespearienne : « L'immense confrérie des gobe-mouches s'abat comme un essaim de frelons paresseux sur les gasconnades privées dont les feuilles publiques abreuvent leur tampon. »⁽⁴⁷⁾.

Ensuite examinons quelques comparaisons comme :

(45) *Histoire d'un merle blanc* (Contes, p. 190).

(46) *La confession d'un enfant du siècle*, p. 234.

(47) *Mélanges*, p. 37 : *Revue fantastique*.

« Mais ils furent introduits par une femme de chambre dans un appartement assez riche, d'un goût peu sévère, orné de statuettes, de glaces et de carton-pâtes, à peu près comme un café. »⁽⁴⁸⁾. Ou signalons une comparaison comme celle-ci : « J'avais la tête à la fois vide et gonflée comme une éponge. »⁽⁴⁹⁾.

On connaît le style spécial de Shakespeare avec un entassement d'épithètes, mais voici ce qu'est l'amour pour Musset : « Un mal le plus cruel de tous, car c'est un mal sans espérance; le plus terrible, car c'est un mal qui se chérit lui-même et repousse la coupe salutaire jusque dans la main de l'amitié; un mal qui fait pâlir les lèvres sous des poisons plus doux que l'ambroisie, et qui fond en une pluie de larmes le cœur le plus dur, comme la perle de Cléopâtre; un mal que tous les aromates, toute la science humaine ne sauraient soulager, et qui se nourrit du vent qui passe, du parfum d'une rose fanée, du refrain d'une chanson, et qui suce l'éternel aliment de ses souffrances dans tout ce qui l'entoure, comme une abeille son miel dans tous les buissons d'un jardin. »⁽⁵⁰⁾.

S'agit-il d'antithèses qui rappellent le poète anglais : lorsque Fantasio nous dit : « Soyez sûrs que cela reste entre votre mouchoir et moi... Quel plaisir pourraient me faire vos chagrins ? Quel chagrin pourraient me faire vos plaisirs ? »⁽⁵¹⁾. Nous voyons chez les deux auteurs des jeux de mots irrespectueux, des concetti légers et ironiques qui rappellent Touchstone, Mercutio, Hamlet, citons :

CLAUDIO. — Soit dit en passant, seigneur Octave, le marteau de ma porte m'a tout l'air de vous avoir brûlé les doigts.

OCTAVE. — En quelle façon, juge plein de science ?

CLAUDIO. — En y voulant frapper, cousin plein de finesse.

(48) *Contes*, p. 196 : *Le secret de Javotte*.

(49) *Confession*, p. 38.

(50) *Les caprices de Marianne*, acte II, scène 1, t. I, p. 165-166.

(51) *Fantasio*, acte II, scène v, t. I, p. 234.

Puis ils s'adressent des brocards délicats à tour de rôle : « cousin plein de facéties, juge plein de causticité, cousin plein de ripostes, subtil magistrat, sénateur incorruptible, godelureau chéri, époux idolâtre, charmant pilier de cabaret, aimable croupier de roulette », et ainsi de suite, jusqu'au langage de Falstaff⁽⁵²⁾.

Ailleurs, Octave se demande à quel point Marianne aurait trouvé beau son mari, si lui, Octave, avait trahi son camarade Coelio, monologue qu'interrompt Musset :

« Où est donc la raison de tout cela ? pourquoi la fumée de cette pipe va-t-elle à droite plutôt qu'à gauche ? Voilà la raison de tout. Fou ! trois fois fou à lier celui qui calcule ses chances, qui met la raison de son côté. »⁽⁵³⁾. Sentez-vous ici la manière shakespearienne ? Puis un véritable personnage de Shakespeare est toujours un peu fou. Pas moins cependant que Fantasio qui parle de « prendre la lune avec les dents »⁽⁵⁴⁾. On voit dans toute la pièce de *Fantasio* un peu de l'humour et de la bizarrerie de Shakespeare, mais Musset y garde cependant une originalité certaine.

Un calembour est pour Fantasio l'occasion d'émettre une idée philosophique. Ce sera encore là une scène de Shakespeare adaptée au goût français : « Qui sait ? Un calembour console de bien des chagrins, et jouer avec des mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres. Tout est calembour ici-bas, et il est aussi difficile de comprendre le regard de quatre ans, que le galimatias de trois drames modernes. »⁽⁵⁵⁾.

Mais signalons maintenant des souvenirs plus détaillés. Comparons le « vivace serpent de la fausse amitié »⁽⁵⁶⁾ et « O cœur de serpent sous le visage d'un ange »⁽⁵⁷⁾. Dans *la*

(52) *Les caprices de Marianne*, acte II, scène 1, t. I, p. 165-166.

(53) *Les caprices de Marianne*, acte II, scène IV, t. I, p. 182.

(54) *Fantasio*, acte I, scène II, t. I, p. 204.

(55) *Fantasio*, acte VI, scène 1, p. 223.

(56) *Namouna (Premières poésies)*, p. 334).

(57) *Roméo et Juliette*, acte III, scène II. Trad. Letourneur, t. V, p. 81-82, scène VI.

Coupe et les Lèvres, un chœur sort d'une maison et demande :

Qui parle ainsi ? qui vient jeter sur notre toit,
A cette heure de nuit, ces clameurs monstrueuses,
Et nous sonner ainsi les trompettes hideuses
Des malédictions ? (58).

Et dans *Macbeth*, nous trouvons :

Quelle affaire est-ce donc, qu'une si hideuse trompette
convoque à l'assemblée les dormeurs de la maison; parlez,
parlez (59).

« Cette mascarade qu'on appelle la vie » (60), de Rolla, nous rappelle le « Je ne regarde le monde que comme un théâtre où tout homme doit jouer son rôle », d'Antonio (61). Et si Jacques de *Comme il vous plaira* dit que « le monde entier est un théâtre » (62), le chevalier de Barberine remarque « que la vie est une pantomime » (63).

Or, pour Musset, l'amour est la vie, et nous voyons que plus tard son idée a changé un peu, car il observe : « Si l'amour est une comédie, cette comédie, vieille comme le monde, sifflée ou non, est au bout du compte ce qu'on a encore trouvé de moins mauvais..., si la pièce ne valait rien, tout l'univers ne la saurait par cœur. » (64).

Lorsque Valentin s'écrie : « Ou j'ai sous le bras le plus rusé démon que l'enfer ait jamais vomi, ou la voix qui me parle est celle d'un ange » (65), on pense aux paroles de Brutus voyant l'ombre de Jules César :

« Es-tu dieu, es-tu ange ou démon ? » (66)

(58) *Premières poésies*, p. 210.

(59) *Macbeth*, acte I, scène III : « LADY MACBETH. — What's the business? That such a hideous trumpet calls to parley... »

(60) *Rolla (Poésies nouvelles*, p. 6).

(61) *Marchand de Venise*, acte I, scène I.

(62) *Comme il vous plaira*, acte II, scène VII.

(63) *Barberine*, acte I, scène IV, t. I, p. 343.

(64) *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, t. II, p. 252.

(65) *Il ne faut jurer de rien*, t. II, p. 163.

(66) *Jules César*, acte IV, scène III.

ou peut-être : « L'amour est un démon, il n'y a pas de plus mauvais ange que l'amour. » (67).

Iachimo, de Shakespeare, se méfie aussi de l'amour et commence ainsi : « Si elle surpassait d'autres femmes que j'ai connues, comme le diamant que vous portez là dépasse en éclat beaucoup de diamants que j'ai vus... » (68).

Le Duc, dans *Louison*, emploie la même image :

Si l'on peut la parer, sans pouvoir l'embellir,
D'un pauvre diamant que ses yeux font pâlir ? (69)

Et Léontes, dans le *Comte d'Hiver*, parle du « trésor des lèvres » de sa reine, tandis que Valentin, de Musset, demande à Cécile : « Par quels trésors puis-je payer tes douces caresses ? » (70). Enfin, dans *Louison*, le même duc conseille à Berthaud :

Aimez bien votre femme; elle est bonne et jolie,
C'est encore ici-bas la plus sage folie (71),

passage qui fait penser à la « folie éclore dans le sein de la sagesse » (72) de Shakespeare. Ulysse nous assure que Cressida a une jaserie dans ses yeux, ses joues et ses lèvres (73), tandis que Rodolfe affirme :

Avec deux yeux bavards parfois j'aime à jaser;
Mais le seul vrai langage, au monde, est un baiser (74).

Et le ton est celui d'Ulysse, puisque Rodolfe vient de parler de sa « belle dégourdie, au cabaret voisin de champagne étourdie » (75). Musset et Shakespeare, l'un et l'autre,

(67) *Peines d'amour perdues*, acte I, scène 1.

(68) *Cymbeline*, acte I, scène IV.

(69) *Louison*, acte I, scène II, t. II, p. 268.

(70) *Il ne faut jurer de rien*, acte III, scène IV, t. II, p. 158.

(71) Acte II, scène XVI, t. II, p. 349.

(72) *Peines d'amour perdues*, acte V, scène II.

(73) *Troilus et Cressida*, acte V, scène V.

(74) *Idylle (Poésies nouvelles)*, p. 121).

(75) *Ibid.*, p. 120.

connaissaient certainement l'harmonie de la poésie qui exprime les joies et les douleurs. Dans Shakespeare, nous lisons : « La douleur pleurait à prendre congé d'eux, car leur joie se traînait dans les larmes » (76), et dans Musset : « Une larme a son prix, c'est la sœur d'un sourire. » (77).

Parmi les images et les suggestions trouvées par Musset dans des expressions poétiques, nous croyons voir un souvenir de *Richard III*. Dans *Lorenzaccio*, Pierre Strozzi va apprendre la nouvelle de l'assassinat de sa sœur : « Où est mon père ? Viens, Thomas ; point de larmes. Par le ciel ! mon cœur se serre comme s'il allait s'ossifier dans mes entrailles, et rester un rocher pour l'éternité. » (78).

La reine Elisabeth parle ainsi d'un meurtre :

Le poignard meurtrier aurait perdu sa pointe
Si sur ton cœur de pierre on ne l'eût aiguisé
Pour le plonger joyeux au sein de mes agneaux...
... J'aurais lancé ma nef...

Sur ton cœur de rocher pour la réduire en pièces (79).

Clarence, de *Richard III*, a des rêves sombres (80), et Perdiccan, de *On ne badine pas avec l'amour*, parle du pénible rêve qu'est la vie : « Le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des profondeurs de l'abîme, cet inestimable joyau... » (81). Clarence a vu dans son rêve des tas de perles dans les profondeurs de la mer, des pierres inestimables, bijoux précieux. Ces trois idées, le ton de l'ensemble, frappent l'œil et l'oreille.

Un autre passage assez sombre et morne est celui où Daniel confie à Portia :

(76) *Conte d'hiver*, acte V, scène II.

(77) Rodolphe : *Idylle* (*Poésies nouvelles*, p. 121).

(78) *Lorenzaccio*, acte IV, scène II, t. II, p. 526.

(79) *Richard III*, acte IV, scène IV.

(80) *Ibid.*, acte I, scène IV.

(81) *Comédies et Proverbes*, acte III, scène VIII, t. I, p. 323.

C'était ce que sur terre
J'avais pour tout trésor, ou pour toute misère.
Je me mis à courir, emportant en chemin
Tout mon bien, qui tenait dans le creux de la main.
Las de marcher bientôt, je m'assis, triste et morne,
Au fond d'un carrefour, sur le coin d'une borne ⁽⁸²⁾.

Tout ceci nous rappelle Timon d'Athènes, le second vers surtout nous fait penser à celui de Timon : « ... les dieux du fond de ma misère, t'envoient un trésor. » ⁽⁸³⁾. Au début de l'acte II de la *Coupe et les Lèvres*, on lit :

Or ! principe de tout, larme au soleil ravie !
Seul dieu toujours vivant, parmi tant de faux dieux ⁽⁸⁴⁾,

paroles que l'on peut rapprocher de celles de Timon :

Quel dieu est donc cet or, pour être adoré dans des temples plus vifs et plus abjects que les lieux où l'on nourrit les porcs ⁽⁸⁵⁾.

Musset appelle ce dieu « Méduse-sublime corrupteur », mais emploie ensuite des expressions aussi triviales. Pour terminer, prenons le passage de *Richard III*, où le roi ordonne à Stanley d'amener son régiment avant le lever du soleil, « à moins que son fils George ne tombe dans l'abîme noir de la nuit éternelle » ⁽⁸⁶⁾. Rolla déclare que le dernier soupir de la terre sera « J'aime » quand « elle tombera dans l'éternelle nuit ! » ⁽⁸⁷⁾. Une trace un peu plus visible paraît dans *Richard II*. Ici, le roi déplore la mauvaise foi de ses sujets envers leur roi et envers leur Dieu, ils crient :

Malheur, destruction, ruine et délabrement, mais
Le pire des maux, c'est la mort; et la mort a son jour
inévitable ⁽⁸⁸⁾.

(82) *Portia* (Premières poésies, p. 81).

(83) *Timon d'Athènes*, acte IV, scène III.

(84) *Premières poésies*, p. 218.

(85) *Timon d'Athènes*, acte V, scène I.

(86) *Richard III*, acte V, scène III.

(87) *Poésies nouvelles*, p. 22.

(88) *Richard II*, acte III, scène II.

Dans le *Treize Juillet*, Musset s'adresse à la mort :

Qui donc a jamais dit que ton spectre implacable
Errait, ivre de sang, frappant de tous côtés,
Balayant au hasard, comme des grains de sable,
Les temples, les déserts, les champs et les cités ? (89).

Image de la mort, puissant vengeur qui dévaste tout, aussi est-il inutile de plaindre une mort prématurée, serait-elle celle d'un roi.

VII

Conclusions.

Si maintenant nous devons porter un jugement d'ensemble, nous dirions que la contexture dramatique des pièces de Musset montre des influences de Shakespeare. En cherchant vainement dans l'époque romantique des pièces semblables à celles de Musset, on se souvient des comédies fantastiques de Shakespeare. Déguisements, substitutions, interventions des orages et des comètes, le poète français se sert de tout cela dans ses comédies et dans son œuvre entière. C'est bien, comme dans Shakespeare, l'oubli de la vraisemblance matérielle, le dédain des habitudes dramatiques, le caprice érigé en loi unique et présidant seul à la marche et au développement de l'action, sans perdre cependant l'unité d'intérêt. La verve pétillante, l'à-propos de l'expression vivante, éveillent des échos shakespeariens. On trouve non seulement des ressemblances dans l'expression du langage et dans les images et suggestions venant de l'expression poétique, mais des réminiscences soignées et des inspirations certaines. Si nous laissons de côté les simples ressemblances, nous relevons vingt-six réminiscences de forme d'une distribution chronologique très égale (90).

(89) *Pièces nouvelles*, p. 215.

(90) La première est en 1830 et la dernière en 1852. En 1838 nous en trouvons quatre, en 1830 et en 1833 trois, en 1832, 1834, 1837 et 1852 deux, et en 1831, 1835, 1836, 1842, 1843, 1844, 1845, 1849 une seule réminiscence. Treize, sur vingt-six, se trouvent ainsi avant 1837. Mais entre 1837 et 1844 on trouve neuf sur vingt-six, ce qui semble indiquer que, si les décors des

Nous voyons que Musset préfère la liberté, même barbare, à la banalité correcte, et qu'en revanche, il sait prendre ce qui est ordinaire et le rendre piquant. Il ne faut pas oublier l'échec de la *Nuit vénitienne*, après lequel Musset écrit pour lui-même, pour le lecteur. C'est ceci qui l'affranchit dans une large mesure des règles du théâtre, mais l'influence de Shakespeare se fait sentir dans la *Nuit vénitienne* et dans les pièces écrites plus tard après la réussite de son théâtre. Ce chapitre nous montre un peu combien les influences dans l'œuvre de Musset sont complexes, ramifiées, entrelacées. Nous répétons avec lui que « mille réflexions nous portent à croire que le chapitre des « influences » pourrait être curieux en passant devant les yeux comme le spectre de *Macbeth* et montrant ses ornements et ses attributs particuliers »⁽⁹¹⁾. Certainement les imitations et plagiats rencontrés jusqu'ici ne sont pas plus tangibles que le spectre de *Macbeth*; mais d'ordinaire lorsque l'admiration d'un grand génie se joint à une connaissance considérable de son œuvre, une imitation consciente ou inconsciente en résulte. Le génie consiste à mieux comprendre, à mieux pénétrer, à environner de plus de lumière ce que chacun sait superficiellement ou comprend à demi. Shakespeare n'a pas inventé une seule intrigue, mais il n'est pas plus coupable que Musset « d'imitation sale qui cache et renie »⁽⁹²⁾. Celui-ci n'a rien à craindre, c'est pourquoi il emploie sans détour les noms d'autant de personnages shakespeariens. Notre travail démontre déjà que, jusqu'à la fin de sa carrière littéraire, Musset ne renie jamais cette féconde source d'inspiration, « le grand ami » Shakespeare.

Contes et Nouvelles n'empruntent presque rien à Shakespeare, le langage et la composition en ont presque autant de réminiscences que les poésies ou les comédies, quatre provenant des *Contes*, six des *Premières poésies*, six des *Poésies nouvelles* et sept des *Comédies*.

(91) *Mélanges*, p. 23; *Le Temps*, 27 oct. 1830; *Exposition du Luxembourg au profit des blessés*.

(92) *Mélanges*, p. 12.

CHAPITRE IV

SITUATIONS SHAKESPEARIENNES CHEZ MUSSET

I. Lorenzo et Jessica. La musique. La mandoline et les amis. — II. *Cymbeline* et *Barberine*. — III. Confidents. — IV. Souvenirs divers. — V. Le sang sur les mains, scène de *Macbeth*. — VI. Mélanges de tragédie et comédie. — VII. Résumé et conclusions.

I

Lorenzo et Jessica. — La musique. — La mandoline et les amis.

Paul de Musset a vu son frère, en habit, prêt à aller retrouver ses amis de plaisir, s'arrêter dans l'escalier de leur maison pour écouter jusqu'à la dernière note un morceau de piano qu'on jouait à l'étage au-dessus. Il est mélomane comme le duc de Shakespeare : « LE DUC. — Si la musique est l'aliment de l'amour, jouez toujours; donnez-m'en avec excès, afin que mon appétit, en ayant une indigestion, puisse languir et mourir. Encore cet air, il avait une chute mourante : Oh ! il arrivait à mon oreille comme le doux vent du sud qui souffle sur un banc de violettes, déroband et donnant à la fois des parfums ! » (1). Si cela ne se voit

(1) *La nuit des rois*, acte I, scène 1 :

Duc. — If music be the food of love, play on;
Give me an excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die.
That strain again ! It had a dying fall :
O, it came o'er my ear like the sweet south,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour!

(Trad. Montégut, t. I, p. 599.)

pas toujours à ses vers, on le reconnaît à la prose légère, ailée, balancée, de son théâtre, dont la fantaisie allusive et l'imprécision, sinon le mystère, sont tout musicaux. Quel gentil Eden que le jardin enchanté du bon duc Laërte avec les gracieux mystères qui se passent sous les ombres transparentes dont le baignent les claires nuits d'été et les doux murmures d'amour qui traversent son silence ! Depuis ce merveilleux jardin d'Italie où, au cinquième acte du *Marchand de Venise*, Lorenzo montre à Jessica « le clair de lune endormi sur le banc de gazon » ⁽²⁾, la poésie n'a pas inventé un théâtre pareil pour la rêverie et le bonheur. Lorenzo prie son amie de s'asseoir et d'écouter la musique enchanteresse, lui murmurant que la douce tranquillité et la nuit conviennent aux accords de l'harmonie et que cette harmonie des étoiles qui chantent comme des anges aux chérubins se retrouve dans des âmes immortelles. Nous, nous savons que c'est là, mais nous n'entendons rien. Jessica répond qu'elle n'est jamais gaie lorsqu'elle entend de la douce musique. Maintenant reportons-nous à la scène romanesque de *Lucie* :

La lune se levant dans un ciel sans nuage,
D'un long réseau d'argent tout à coup l'inonda...
Son sourire semblait d'un ange : elle chanta...
Fille de la douleur. Harmonie ! Harmonie !
Langue que pour l'amour inventa le génie !
Qui nous vins d'Italie et lui vins des cieux ! ⁽³⁾.

On surprend « le regard ou la larme d'un enfant, mais le reste est un mystère ignoré de la foule ». Bien que Musset parle ici de Desdémone, quelques vers plus loin nous pensons que cette Lucie rappelle davantage Jessica. D'abord l'amant est là, la nuit d'été est là dans tout son charme. Cette harmonie évoque la douleur, c'est une harmonie

(2) *Le Marchand de Venise*, acte V, scène 1.

(3) *Lucie* (*Poésies nouvelles*, p. 39).

« divine », et les chérubins de Lorenzo rappellent les « enfants aux divins soupirs que la foule mortelle ne peut pas comprendre ».

Cette harmonie divine nous fait penser à des vers de
A quoi rêvent les jeunes filles :

Je suis dans un salon comme une mandoline
Oubliée en passant sur le bord d'un coussin.
Elle renferme en elle une langue divine;
Mais si son maître dort, tout reste dans son sein (4).

A son tour ceci nous ramène au monologue de la tragédie *Timon d'Athènes* : « ... qu'aurions-nous besoin d'amis si nous ne devons jamais avoir besoin d'eux ? Ce seraient les créatures du monde les plus inutiles si nous ne devons jamais user d'eux. Ils ressembleraient fort à des instruments mélodieux suspendus dans leurs étuis et qui gardent pour eux leurs accords. » (5). La réminiscence est claire, mais traduite avec une rare poésie.

II

Cymbeline et Barberine.

Ce n'est pas seulement à un petit thème pareil de Shakespeare que Musset s'intéresse, mais quelquefois toute une intrigue compliquée l'attire. On sait que dans *Barberine*, Musset a fait des emprunts à *Cymbeline* de Shakespeare. Il est intéressant de noter que l'on trouve ce sujet dans deux poèmes français (6), puis un conte en prose (7), tous du

(4) Acte I, scène IV, *Premières poésies*, p. 279.

(5) *Timon d'Athènes*, acte I, scène II... « What need we have any friends; if we should never have need of 'em ? they were the most needless creatures living, should we ne'er have use for, em, and would most resemble sweet instruments hung up in cases, that keep sounds to themselves. » (Trad. Guizot, p. 22.)

(6) *Le roman de la violette*, *Le roman du comte de Poitiers*.

(7) *Le roman du flore et de la belle Jehanne*.

xiii^e siècle. Au xiv^e siècle deux autres contes sont écrits l'un par Boccace, l'autre par un auteur anglais⁽⁸⁾. Dans toutes ces œuvres le sujet est le même. Il s'agit d'un pari : l'honneur d'une femme en est l'enjeu. Shakespeare s'approprie l'anecdote et compose *Cymbeline*, comme, plus tard, toujours sur le même sujet, Massinger écrira « La véritable histoire hongroise » qu'il intitule le *Portrait* ⁽⁹⁾. Massinger prend à une nouvelle de Bandello, elle-même tirée d'un fabliau français, l'idée d'astreindre les importuns au travail du rouet. Ces intrigues sont simplifiées par la plume du spirituel Musset, qui avait au plus haut degré le sens de la mesure et de la sobriété. Musset ne représente qu'un seul séducteur tandis que Massinger, comme Bandello, en met deux en scène. Dans d'autres détails de comédie, Musset s'est restreint volontairement par goût de la simplicité. Par contre, il amplifie les entretiens de la femme et du mari, et d'autres détails qui lui ont plu. L'histoire de Boccace et de Shakespeare ne commence qu'au milieu de la première scène de l'acte II de *Barberine* où a lieu la discussion sur la vertu de la femme d'Ulric. Dans sa première forme en deux actes publiée dans la *Revue des Deux-Mondes*, Musset ne s'est pas aperçu lui-même de l'influence de Shakespeare sur sa pièce. Il l'a remaniée pour en faire trois actes, y ajoutant ces paroles de Rosemberg se croyant seul : « Je crois maintenant que mon plan est fait. Il y a dans le petit livre d'Uladislas l'histoire d'un certain Jachimo qui fait une gageure toute pareille à la mienne avec Léonatus Posthumus, gendre du roi de la Grande-Bretagne. Ce Jachimo s'introduit secrètement dans l'appartement de la belle Imogène, en son absence, et prend ici telle porte, là telle fenêtre, etc. Je veux imiter ce Jachimo. » ⁽¹⁰⁾. Et plus loin : « Parbleu! j'étais bien bon

(8) Le conte est intitulé *Horn Childe and Maiden Rimnill*.

(9) *The Picture*.

(10) *Barberine* (*Comédies et Proverbes*, t. I, p. 373, acte III, scène ix).

de me creuser la tête et de dépenser mon argent pour imiter ce sot de Jachimo ! C'est bien la peine de s'aller cacher lorsque, pour vaincre, on n'a qu'à paraître. » (11). Musset a gardé l'essence du sujet en y ajoutant des idées pleines de grâce et de vivacité. En passant, remarquons l'anachronisme de ce chevalier d'une époque éloignée qui parle d'un livre de Shakespeare. Qu'on se rappelle que Musset faisant se cacher Clavaroche dans une armoire emploie le même procédé que Shakespeare pour Iachimo (12). Les guerriers, dans *Don Paez*, font l'éloge de leur maîtresse comme dans *Cymbeline* (13), et le médaillon contenant la mèche de cheveux rappelle le bracelet de Cymbeline.

III

Confidants.

Sur un autre point nous invoquerons encore une fois Paul de Musset. Dans sa *Biographie* il nous confie : « En lisant les termes dont Carmosine se sert pour faire au bouffon Minuccio la confidence de son amour sans espoir, je crois avoir sous les yeux une scène tracée par la main de Goethe ou Shakespeare. » (14). En effet, le Duc, dans les *Deux gentilshommes de Vérone*, recommande la discrétion à Valentin car il a des secrets à lui confier sur une affaire d'amour. Et Hélène, dans *Tout est bien qui finit bien*, ne se croit pas digne d'épouser Bertram à cause d'une naissance obscure. Elle veut tout simplement vivre et mourir vassale de son seigneur. Puis elle dit qu'elle sait qu'elle aime en vain et que son amour est sans espoir. Elle « verse les eaux de son amour dans un crible ». Comme

(11) *Barberine*, III, ix, p. 387.

(12) *Le Chandelier* (*Comédies et proverbes*, t. II, p. 21, acte I, scène II).

(13) *Premières poésies*, p. 7-8.

(14) *Biographie*, p. 328.

un sauvage, religieux dans son erreur, elle adore le soleil qui la regarde et ne la connaît pas, et c'est la situation de Carmosine avant le geste magnanime du roi.

En même temps que Minuccio, confident de Carmosine, nous voudrions signaler le rôle du cousin Octave qui est le confident de Marianne⁽¹⁵⁾, rôle qui fait penser à la cousine de *Comme il vous plaira*. On dira que l'on trouve de nombreux confidents dans tout le théâtre classique et que cela ne caractérise pas Shakespeare du tout. Cependant dans le *Saule*, de Musset, Georgina prend pour confidente Bella et lui demande : « Rappelons-nous Hamlet et sois mon Horatio »⁽¹⁶⁾, et le changement de sexe se remarque encore une fois.

IV

Souvenirs divers.

Ceci dit voyons maintenant une scène d'un vif intérêt psychologique. Shakespeare connaissant à fond l'individu dans toutes ses humeurs connaît la psychologie de la foule et sait maintenir de l'ordre dans les multitudes de personnages qu'il met en scène. Il ne montre pas de dédain pour le peuple, il nous le présente tel qu'il le conçoit. Musset ne cache pas son dédain de la canaille, mais l'effet sur nous est pareil pour les deux auteurs. La foule des citoyens, dans *Coriolan*⁽¹⁷⁾, est traîtresse et facilement influencée comme celle de *Lorenzaccio*. L'oraison funèbre de Frank⁽¹⁸⁾ nous rappelle, par sa puissance sur la foule, celle de Marc Antoine; fortement influencée par une telle éloquence, la foule change complètement d'avis en quelques instants⁽¹⁹⁾.

(15) *Les caprices de Marianne*.

(16) *Premières poésies*, p. 179.

(17) Acte II, scène III.

(18) *La coupe et les lèvres*, IV, I, p. 238-41.

(19) *Jules César*, III, II.

Nous avons cité en passant une réminiscence de la résurrection de la noyée qui avait flotté en mer pendant cinq heures ⁽²⁰⁾. Ajoutons la situation non moins merveilleuse des naufragés dans la *Tempête* et puis nous trouvons le chevalier de *Barberine* « rejeté sur le rivage semblable en tout à un noyé » ⁽²¹⁾, et, au début des *Marrons du feu*, il y a « une ou deux femmes » à demi noyées comme les naufragés résistants de Shakespeare.

Une autre situation qui nous intéresse c'est la querelle de Don Etur et de Don Paez. Cette dispute nous fait penser à celle de Sampson et Grégoire dans *Roméo et Juliette* :

GREGORIO. — Tu mens.

SAMPSON. — Je suis prompt de la main, quand je suis échauffé ⁽²²⁾.

DON PAEZ. — Tu mens par les dents.

DON ETUR. — Ma main est jeune aussi, frère, et rude à sentir ⁽²³⁾.

Cette querelle des militaires rappelle celle que l'on trouve dans *Othello*, où il y a une dispute entre soldats ivres.

Parmi ces incidents tragiques, nous voyons, dans les *Marrons du feu*, que l'abbé emploie contre Camargo le même argument que celui de Tarquin contre Lucrèce pour l'empêcher d'appeler au secours ⁽²⁴⁾. Le style même est celui de Shakespeare. Cependant Lorenzaccio nous dit qu'il est « très fort sur l'histoire romaine » et que Lucrèce « s'est donné le plaisir du péché et la gloire du trépas. Elle s'est

(20) V. notre p. 47, référence à Margot et Thais, dans *Péricles, prince de Tyr*, acte III, scène iv.

(21) *Barberine*, t. I, p. 339, acte I, scène iv.

(22) *Roméo et Juliette*, acte I, scène 1 (*Collection Shakespeare*, p. 11).

(23) *Don Paez, Premières poésies*, p. 8.

(24) *Premières poésies*, p. 48 :

Madame! calmez-vous; voulez-vous que vos gens
Fassent jaser le peuple ou venir les sergents?
Nous sommes seuls, etc.

laissé prendre toute vive comme une alouette au piège, et puis elle s'est fourré bien gentiment son petit couteau dans le ventre » (25).

Mais lorsque André del Sarto, à qui on a fait tort, se plaint devant la peinture célèbre ne voyons-nous pas un souvenir de la scène puissante de Shakespeare qui présente Lucrèce presque agonisante devant la grande peinture (26). C'est le prélude de la mort des deux. Les monologues se ressemblent, et le sexe seul des personnages est changé. Il n'y a rien de copié, rien d'imité, mais la situation nous a frappé du premier coup.

V

Le sang sur les mains, scène de *Macbeth*.

Abordons maintenant un souvenir shakespearien qui revient souvent à l'esprit de Musset. Les rêves jouent un rôle d'une importance considérable dans la vie. Quand quelqu'un, étudiant une langue étrangère, commence à rêver dans la langue qu'il étudie, c'est déjà une indication qu'il possède cette langue. Non seulement Musset a parlé quelquefois de Shakespeare, mais nous trouvons dans ses rêves des réminiscences du poète anglais. Musset, dans une lettre à George Sand, raconte un rêve où il est la cause de la mort de sa maîtresse. « Mais je me suis éloigné avec horreur en disant : « Je ne l'ai pas tuée. Si j'ai de son » sang sur les mains, c'est que je l'ai ensevelie, et vous (27) » l'avez tuée, et vous avez lavé vos mains. » (28). Octave, l'amant trahi et délaissé, nous explique cette allusion lorsqu'il s'écrie : « Macbeth ayant tué Duncan, dit que l'océan ne laverait pas ses mains; il n'aurait pas lavé

(25) *Lorenzaccio*, acte II, scène IV (*Comédies et proverbes*, t. I, p. 98).

(26) *André del Sarto*, III, II, p. 114; *Le Rapt de Lucrèce*, stances, 196-226.

(27) Un ami qui était dans le rêve.

(28) *Correspondance*, p. 118, lettre LXX.

mes cicatrices. » (29). Nous nous reportons à la pièce de Shakespeare, et dans le cinquième acte nous trouvons Lady Macbeth démente. Elle paraît se laver les mains et se lamente ainsi : « La tache existe toujours... Disparais, tache maudite! Disparais, dis-je!... Qui aurait pensé que le vieillard contenait en lui tant de sang? » (30).

Citons ensuite un exemple de *la Coupe et les Lèvres* :

Le cœur d'un homme vierge est un vase profond.
... Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure;
Car l'abîme est immense et la tache est au fond (31).

Les comédies de Musset, plus que les proverbes, sont pleines d'intrigues, pleines d'incidents et quelquefois d'incidents qui rappellent fort les horreurs du théâtre shakespearien. Qu'on lise la fin du premier acte d'*André del Sarto*, où André s'écrie et se récrie : « Ma main est pleine de sang. D'où me vient ce sang?... D'où me vient ce sang? ma main en est couverte... Pleine de sang... »

VI

Mélanges de tragédie et comédie.

On est frappé des heureux effets de contraste que Musset tire du mélange de violence et de bonté dans les actions qui caractérisent André. On est frappé aussi de la facilité avec laquelle Musset passe de la fantaisie légère et du rire bouffon au sublime où il touche Shakespeare de très près. Remarquons aussi avec quelle aise il passe du bouffon

(29) *Confession*, p. 40.

(30) *Macbeth*, V, 1.

(31) *Premières poésies*, p. 242-243. Sainte-Beuve rappelle le trait pareil : « quelles mains j'ai là. Ah ! elles me font sortir les yeux de la tête. Est-ce que tout l'Océan du grand Neptune pourra laver ce sang de ma main? Non. Cette main que voilà serait plutôt capable de rougir l'infinité des mers, changeant leur couleur verte en sang! » (*Macbeth*, II, II).

au macabre dans les *Caprices de Marianne*. On ne sent pas dans Musset, comme dans plusieurs de ses contemporains, un homme au vouloir acharné, qui s'obstine, en dépit de la nature, à devenir un poète dramatique, et qui, dans ses mélanges du tragique et du comique, rivalise d'ingéniosité et d'invraisemblance avec les fournisseurs du mélodrame populaire. Shakespeare emploie du comique au milieu d'une scène tragique, et très souvent afin d'en augmenter l'intensité par contraste. Shakespeare seul offre un mélange d'humour et de sublime comme celui du second acte de *Lorenzaccio*, et Shakespeare seul aurait placé entre un assassinat et un massacre les gambades d'un petit Strozzi et d'un petit Salviati⁽³²⁾. Cet absurde M. de la Bretonnière est celui qui tuera Tristan⁽³³⁾, et nous avons presque envie de dire, avec Lafeu, de Shakespeare : « Mes yeux sentent les oignons, je vais pleurer tout à l'heure. »⁽³⁴⁾. Shakespeare, de même que Musset, connaît la juste mesure de ces mélanges et n'en abuse pas, et les pièces de ces deux auteurs ne laissent jamais d'impressions comme celles qu'ont conçues Dupuis et Cotonet :

« Le drame nous apparaissait comme un prêtre respectable qui avait marié, après tant de siècles, le comique avec le tragique; nous le voyions, vêtu de blanc et de noir, riant d'un œil et pleurant de l'autre, agiter d'une main un poignard et de l'autre une marotte »⁽³⁵⁾. Et cependant, le meilleur exemple, peut-être, du mélange des genres propres à Shakespeare dans l'œuvre de Musset est le passage où Fantasio, ivre, chante :

« Tra la, tra la! Allons, levons-nous! (*Un enterrement*

(32) *Lorenzaccio*, V, v, p. 569, t. I.

(33) *Le Secret de Javotte*.

(34) *Tout est bien qui finit bien*, V, III : « Mine eyes smell onions, I shall weep anon. » (Trad. Hugo, t. VI, scène XXIII, p. 321).

(35) *Contes*, première lettre.

passé). Ohé! braves gens, qui enterrez-vous là? Ce n'est pas maintenant l'heure d'enterrer proprement. » (36). On pense aux propos moqueurs d'Hamlet qui tient le crâne d'Yorick. Le ton plein de dignité du chœur qui salue dame Pluche fait contraste avec les sens des mots, mais n'est pas fâcheux. Ces mélanges reviennent incessamment dans la vie, mais très peu d'écrivains ont le génie d'amener les événements dans leurs œuvres comme ils arrivent dans la vie. Shakespeare avait ce don, et, entre mille autres sources, Musset l'avait hérité un peu de Shakespeare. Mais ce « peu » ressort d'un rapprochement de deux auteurs sans pareil et cette étude ne sera pas inutile si elle nous aide à mieux comprendre l'un ou l'autre.

VII

Résumé et conclusions.

En vérité, si nous n'avons trouvé qu'une seule scène d'amour dans ce chapitre c'est parce que nous en trouverons dans un chapitre suivant, mais celle de Lorenzo et Jessica paraît être restée dans l'âme de Musset. Nous voyons un petit souvenir d'un ami qui ressemble à un instrument de musique et toute une intrigue de *Barberine* se base sur *Cymbeline* et sur des contes de Boccace et Bando. Nous relevons des réminiscences sur les confidents, les foudres perfides, et une noyée ressuscitée chez Shakespeare, de même que des querelles et des disputes. Un reflet peut-être de *Tarquin et Lucrece* est suivi de quelques inspirations d'une petite scène de *Macbeth*. Nous voyons aussi que Musset mélange ses situations tragiques et comiques, mais avec un naturel digne de Shakespeare (37).

(36) *Fantasio*, acte I, scène II, t. I, p. 208-209.

(37) Nous trouvons cinq indications d'influence shakespearienne, deux souvenirs et trois réminiscences fort douteuses. Nous venons de parler

Shakespeare et Musset ont trouvé très poétique d'écouter la musique des étoiles, mais la science moderne nous dérobe encore une illusion et on écoute ce « bruit » maintenant avec des instruments. Que la réalité est dure ! Silvio paraît un peu plus égoïste que Timon d'Athènes puisqu'il pense à lui-même et que Timon pense à ses amis. Musset est, par nature, égoïste. Il chante son amour et sa jeunesse, et quand il voit s'en aller sa jeunesse son œuvre est finie parce qu'il n'a pas d'amour ici-bas. De même Frank et Lorenzaccio pensent surtout à leurs propres projets, tandis que Coriolan et Marc Antoine pensent aux autres. Dans la comparaison des querelleurs dans *Roméo et Juliette*, *Don Paez et Othello*, nous en voyons une qui est comique et les deux autres tragiques. Rien n'est plus facile que de travestir les plus nobles sentiments d'une tragédie. Nous le faisons tous, et les pièces de Molière deviendraient très facilement d'excellentes tragédies. Nous avons trouvé que l'âme de Shakespeare réside légèrement çà et là dans les décors, la forme et le fond de l'œuvre de Musset, il ne reste à étudier maintenant que les personnages.

de situations, chacune ayant plusieurs réminiscences quelquefois. Voici la distribution chronologique :

1829	2	1834	2
1830	2	1835	5
1832	3	1836	1
1833	1	1844	1

Barberine contient trois réminiscences, les autres morceaux deux ou seulement une seule; les *Premières poésies*, sept, les *Comédies* neuf. Puisque les situations ne peuvent guère se séparer des personnages, nous réservons des commentaires pour la fin.

CHAPITRE V

PERSONNAGES COMIQUES DANS L'ŒUVRE DE SHAKESPEARE ET DE MUSSET

I. L'humour anglais et l'esprit gaulois. Personnages comiques. — II. La farce et l'exagération poétique. — III. La gaité. — IV. Hommes d'esprit. — V. Femmes légères et délicates. — VI. Idéalisations. — VII. En résumé, et pour conclure.

I

L'humour anglais et l'esprit gaulois. Personnages comiques.

Voltaire, dans sa lettre à l'abbé d'Olivet, nous donne cette observation sur les Anglais : « Les Anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute et ils rendent cette idée par le mot *humour*, qu'ils prononcent « *yumor* ». Mais dans son sens primitif, ce mot signifiait tout ce qui n'était pas sec, saillies, boutades, calembredaines, disposition joyeuse et joviale de l'âme, drôleries imprévues, toutes les grâces d'une feinte niaiserie. Et les Anglais croient qu'ils ont seuls cette *humour*, puisque les autres n'ont point de terme pour l'exprimer. Puisque nous rapprochons l'œuvre de Shakespeare et celle de Musset, nous estimons à propos de donner ici un avis de Paul Stapfer : « Rien de moins léger, rien de plus grave au fond que la littérature française. La surface trompe, il est vrai ; les Français ont la coquetterie de la légèreté : c'est qu'ils redoutent l'ennui

et haïssent la pédanterie; ils se font donc aimables et veulent paraître frivoles pour mieux plaire :... vous seriez étonné de voir combien graves sont leurs goûts... Les étrangers préfèrent Géronte dans le sac..., mais pour les Français il *faut de la raison*, même dans le vaudeville et dans la farce, il leur en faut jusque dans les caractères. » (1). Et cependant les scènes grossières où le coup de bâton et le coup de pied jouent leur rôle sont rares dans les comédies de Shakespeare et, à notre avis, Musset possède l'*humour*. Ou bien Shakespeare et Musset sont des exceptions, ou bien ces idées sont un peu exagérées. Il ne faut pas oublier qu'on distingue deux grands courants dans la littérature française, une veine d'esprit, de gaieté, de malice et aussi de licence qu'on appelle la veine gauloise; et une veine de gravité, de noblesse, de grandeur, qui est l'héritage latin. Sainte-Beuve, dans son article sur Renan, tome II des *Nouveaux lundis*, remarque que : « L'esprit gaulois est cousin germain de l'*humour* et s'entendrait assez bien avec lui. L'esprit latin a pour l'*humour* une profonde antipathie. » En effet, les scènes de Plaute et la verve d'un satiriste ne sont pas de l'*humour*, car celle-ci est naïve et sans âpreté. Or cet esprit gaulois de Musset, avec sa fantaisie et son caprice, s'entend parfaitement avec l'*humour*.

Non seulement Musset s'entend avec l'*humour* de Shakespeare, mais aussi avec cet élément de licence. Là Shakespeare est l'inverse de tout ce qui est anglais. Au lieu de cette impassibilité singulière, de cette surveillance intérieure et souveraine, nous trouvons des élans de rêve, des caprices de verve et des volte-face de l'esprit. C'est le rêve du Celte, un peu fou, aérien, comme suscité par une incantation de magicien. Musset le Gaulois s'entend avec Shakespeare le Celte.

(1) Paul Stapfer, *Molière et Shakespeare*, Paris, Hachette, 1887, p. 164.

Musset possède par excellence l'art de se dédoubler et d'offrir la moitié de son individu en spectacle à l'autre moitié, contrairement aux auteurs ordinaires de satires et de comédies. Il avait cette verve entraînante, éloquente ou bouffonne, ce mouvement aisé qui nous emporte avec lui sans que nous songions à nous reprendre. Il avait appris, à l'école de Shakespeare peut-être, à affectionner les contrastes entre les choses qu'il disait et la façon dont il les disait. Il attache bout à bout la poésie la plus haute à des objets obscènes ou immondes, comme « un brillant bouquet de plumes de paon à la queue d'un porc » (2). A la suite d'un développement qui paraît sérieux, son personnage lâche une sottise et fait une gambade. C'est bien le mélange des genres.

La naïveté humaine est sans doute la source du vrai comique. Dans le rire provoqué par le comique, nous rions du personnage qui lui-même ne rit pas. Tel est Dogberry, dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Le trait comique nous offre toujours une naïveté essentiellement inconsciente. Celui qui l'écoute est supérieur et au-dessus de telles bêtises. Les grotesques de Shakespeare ont de l'esprit dans leurs sottises et nous commençons à les aimer. Nous n'aimons pas celui qui n'est pas comique. Or, Shakespeare a le goût des contrastes dans ses personnages. Hamlet, secoué de terreur et désespéré, pétille de bouffonneries. Un autre procédé du poète anglais, que Musset a compris, est celui de décrire la moindre bagatelle avec toute la pompe d'un grand événement.

L'humoriste aime l'excentricité, mais il donne à ses personnages grotesques des qualités morales qui nous les rendent chers et sympathiques. Il s'attendrit en passant sur une pauvre bête qui souffre comme sur un fou, et au fond il estime qu'un « âne, pour Dieu qui nous voit tous, est

(2) L'expression est de Stapfer (*Molière et Shakespeare*, p. 260).

autant qu'un ânier » (3). Les caractères de Shakespeare sont individuels. La rhétorique a toujours ce grand mot à la bouche : « le cœur humain », mais Shakespeare répondrait volontiers avec Musset :

Le cœur humain de qui?...
Celui de mon voisin a sa manière d'être,
Mais, morbleu! comme lui, j'ai mon cœur humain, moi!

Mais la différence est sensible; Musset se dédouble, nous avons deux personnages : Octave et Coelio. Nous avons trois personnages, car il y a le mari bête et stupide, mais on dit qu'il n'y a point dans tout le théâtre de Shakespeare deux âmes qui se ressemblent. Et chez Shakespeare, surtout dans les tragédies, il y a toujours une progression de la manifestation des caractères, ou si l'on aime mieux une biographie des passions de chaque individu.

II

La farce et l'exagération poétique.

De plus, notre poète anglais n'est pas homme à contenir sa gaieté gigantesque dans les justes mesures de la fine comédie. Il s'en donne à cœur joie. Il exagère, et il est clair que cette comédie appartient au genre de la farce par ses exagérations et ses excentricités.

Les personnages comiques de Shakespeare sont peut-être plus amusants que la réalité, comme en témoignent Holofernes (4), Sir Hugh Evans (5) et Petruchio (6). Mais Musset nous fournit souvent un réalisme à sa façon, qui est réel, pour lui, mais ne l'est pas pour nous. Nous rencontrons dans ses pièces des caractères fort amusants, mais

(3) *Mardoche* (*Premières poésies*, p. 108).

(4) *Peines d'amour perdues*.

(5) *Les joyeuses commères de Windsor*.

(6) *La mégère apprivoisée*.

peu véridiques. Il se plaît à créer dans sa comédie toute une galerie de fantoches. Ces personnages sont comme des bulles de savon, aux belles couleurs irisées, mais qui éclatent dès qu'on les touche. La preuve en est qu'aucun de ses personnages comiques n'est resté type littéraire comme Quasimodo, Tartuffe, M. Poirier ou Falstaff.

Nous avons d'abord chez Musset les fanfarons ou les vantards, dont Falstaff est l'exemple classique : « Que celui qui se connaît pour un fanfaron y prenne garde : il arrive toujours un moment où le fanfaron est reconnu pour un âne » (7). Mais M. de la Bretonnière de Musset est aussi hâbleur que Parolles de Shakespeare, lorsqu'il va se battre en duel avec Tristan : « Eh bien ! il m'a dit que j'arrivais comme mars en carême, et je crois lui avoir dignement répondu. Il faut qu'il rétracte ce mot, et qu'il me dise, devant témoins, que j'arrivais tout simplement comme M. de la Bretonnière. » (8). Le gros comique du vantard stupide sir Vespasiana est du même genre (9).

De la *Mégère apprivoisée* provient vraisemblablement l'entrée de Maître Blazius et de Dame Pluche dans *On ne badine pas avec l'amour*. Petruchio arrive avec un chapeau neuf, un vieux justaucorps, un haut-de-chausses retourné pour la troisième fois, un Rossinant malade de la morve, équipé d'une selle rongée par les mites et d'étriers disparates. La bouffonnerie est plus grossière, plus abondante chez Shakespeare que chez Musset, mais le thème est sensiblement le même.

Il y a généralement dans la comédie de Shakespeare un groupe d'idiots dont la bêtise est démesurée et idéale ; leur

(7) *Tout est bien qui finit bien*, acte IV, scène iv. Trad. Hugo, t. VI, p. 295 :

Who knows himself a braggart,
Let him fear this; for it shall come to pass,
That every braggart shall be found an ass.

(8) *Contes*, p. 111.

(9) *Carmosine*.

imbécillité consiste principalement à prendre les mots les uns pour les autres. Les pédants de Musset sont certainement de lignée shakespearienne. Comparons Sir Hugh Evans et son latin : *nominativo*, *hig*, *hag*, *hog* ⁽¹⁰⁾, et Fluelen qui parle ainsi : « Voyez-vous, capitaine Macmorris, si vous prenez les choses à contre sens, je pourrais croire que nous ne me traitez pas avec l'affabilité qu'en toute discrétion, voyez-vous, vous devriez avoir envers un homme qui le vaut bien et pour la discipline de la guerre et pour la qualité de la naissance et autres particularités » ⁽¹¹⁾, avec le prêtre de Musset dans *Pierre et Camille*. Le père de Camille demanda au prêtre s'il avait jamais entendu parler d'un homme qui avait entrepris l'éducation des sourds-muets. Voici la réponse : « Je ne saurais parler avec trop de circonspection d'une matière sur laquelle je ne puis me donner encore pour complètement édifié. Mais je suis fondé à croire, d'après le peu de renseignements qu'il m'a été loisible de recueillir à ce sujet, que ce monsieur, d'ailleurs une personne tout à fait vénérable, n'a point atteint le but qu'il s'était proposé.. » ⁽¹²⁾. Le portrait du jeune prêtre Mercanson est intéressant à cet égard : « Un grand jeune homme à figure pâle... Il était à la fois gros et blême. Il avait une manière de parler lente et saccadée qui annonçait un pédant... Le célèbre Vergniaud, dit-il, le célèbre Vergniaud avait cette manie de s'asseoir à terre et de jouer avec les animaux. » Quelques semaines après, pour faire des excuses et pour apporter une funeste nouvelle, il commence : « Monsieur, me dit-il..., je vous

(10) *Les joyeuses commères de Windsor*, acte IV, scène 1.

(11) *Henri IV*, acte III, scène II : « Look you if you take the matter otherwise than is meant, Captain Macmorris, peradventure, I shall tink you do not use me with that affability as in discretion you ought to use me, look you : being as good a man as yourself, both in the discipline of war, and in the derivation of my birth and in other particulars. » (Trad. Hugo, t. XII, p. 111, scène VII.)

(12) *Contes*, p. 57.

exprime mon regret de m'être chargé d'une commission intempestive (c'était sa manière que les longs mots) et de m'être mis en travers des roues avec tant soit peu d'importunité. » (13). Lorsque nous comparons ce jeune prêtre avec le vicaire Nathaniel de Shakespeare (14), il nous semble que Musset a voulu ici créer un pédant, mais qu'il n'a pas réussi. Ce pédant de Musset nous annonce qu'il l'est; nous l'apercevons de nous-mêmes dans les personnages de Shakespeare. Une autre différence, c'est que les personnages de Shakespeare, bien que pédantesques et ridicules, ont tous une certaine bonne humeur et de la gaieté. Il conviendrait ici de citer une phrase de Lafoscade : « Musset n'a pas créé ses pantins et ses grotesques de toutes pièces, et Shakespeare, Marivaux et d'autres ont contribué à les lui inspirer. Mais elle est bien de lui, cette raideur, cette sobriété méprisante avec laquelle il les a dessinés, il a démesurément grossi les traits de ces caricatures. » (15). Les pédants de Musset ont un manque à peu près total d'intelligence et une dose invraisemblable d'orgueil. Ces faits tendent cependant à éveiller puissamment notre sympathie pour le héros. Enfin, nous avons trouvé cet exemple du pur pédant dans *Lorenzaccio* : « LE PREMIER PRÉCEPTEUR. — Sapientissime doctor, comment se porte votre seigneurie? Le trésor de votre précieuse santé est-il dans une assiette régulière, et votre équilibre se maintient-il convenable par ces tempêtes où nous voilà? » (16). Voilà un fou à mettre dans un herbier (17).

(13) *Confession*, p. 198.

(14) *Peines d'amour perdues*. Par exemple acte V, scène 1 : « NATHANIEL. — I praise God for you, sir : your reasons at dinner have been sharp and sententious; pleasant without scurrility, witty, without affection, audacious without impudency, learned without opinion, and strange without heresy. I did converse this *quondam* day with a companion of the king's, who is intitulated, nominated, or called Don Adriano de Armado. » V. la traduction Montégut, t. I, p. 406.

(15) *Le théâtre d'Alfred de Musset*, p. 259-260.

(16) Acte V, scène v, t. II, p. 568.

(17) V. note 39, p. 32.

Shakespeare a généralement besoin d'agrandir et de relever ses sujets comiques par quelque inspiration puisée aux sources plus hautes de la tragédie; la pure farce n'est point de son goût, et les deux pièces de théâtre, qui appartiennent par exception à cette catégorie, ne sont pas des productions vraiment originales de sa muse. La farce des *Joyeuses commères de Windsor* fut écrite en quinze jours, sur un ordre de la reine Elisabeth, qui voulait rire aux dépens de Falstaff amoureux, d'après une tradition qu'on a tout lieu de croire vraie. *La Mégère apprivoisée* n'est qu'un *rifacimento* d'un poète antérieur. Dans la pièce faite pour la reine, le brillant et vaillant humoriste Falstaff est devenu un lourd coquin, qui n'est qu'un vulgaire imposteur qui a volé au vrai Falstaff son gros ventre et son nom. Musset admire Falstaff, ce résumé des personnages comiques de Shakespeare, mais il ne cherche pas la réalité dans ce genre de personnage. Dans *Emmeline*, M. Rosenthal nous rappelle Falstaff au point de vue physique : « Un gros et grand monsieur à la démarche grave, à la tête grisonnante, portant des lunettes..., s'avança d'un air affable et majestueux. » (18). Dans les *Nouvelles* aussi, nous trouvons à M. Godeau « un ventre énorme, de courtes jambes, une immense perruque, une large face à triple menton... Les panneaux de glaces qui l'environnaient répétaient majestueusement de toutes parts son énorme personne. » (19). Et Emmeline avait un oncle « tout rond, avec un rire bête, excellent homme ». Ces esquisses rapides et sûres, mais qui laissent une liberté parfaite à l'imagination du lecteur, sont caractéristiques de Shakespeare et de Musset. Leurs idées sont assez souvent terre à terre, même triviales. Musset badine, dans sa *Revue fantastique*, sur la question des « influences », mais on pourrait facile-

(18) *Nouvelles*, p. 76.

(19) *Croisilles* (*Nouvelles*, p. 249).

ment le croire sérieux : « L'inspiration poétique, cette étincelle tant recherchée, se trouve la plupart du temps dans une bouteille bien cachetée. Gœthe buvait du vin du Rhin; Byron, du rhum; Hoffmann, du punch. Shakespeare menait une vie de Falstaff. » (20). Nous réprimons ici un désir, assez légitime du reste, d'y ajouter comme il le faudrait le nom de Musset. Si les idées deviennent triviales, il faut ajouter cependant que Musset les exprime en un langage impeccable; il a du goût et les termes grossiers sont rares chez lui. En voici une des exceptions où Rafael traite Palforio à la manière de Falstaff :

Palforio, manant tripier, sac à boyaux!...
Dépêche, sac à vin! — Pardieu, si j'étais gros
Comme un muid, comme toi, je dirais qu'on me porte
En guise d'écriveau sur le pas de ma porte...
... Embroche tout : tes oisons, tes poulets,
Tes veaux, tes chiens, tes chats, ta femme et tes valets!
— Toi, l'abbé, passe donc; en joie! et pour nous battre
Après, nous taperons, vive Dieu! comme quatre (21).

C'est bien de cette façon que Falstaff parle à l'aubergiste. Palforio paraît comme Falstaff lui-même cependant, d'après cette description qui suit et une autre un peu plus loin :

RAFAËL. — Ah ! parbleu, je crierai,
Maître porte-bedaine, autant que je voudrai...
— Allons, paix, vieille truie.
Arrière, toi, pied-bot (22) !

C'est là le langage même de Falstaff (23). Puis les *Secretes pensées de Rafaël* contiennent ce passage dont le lecteur peut se souvenir :

(20) *Mélanges*, p. 19; *Le Temps*, 10 janv. 1831.

(21) *Les marrons du feu* (*Premières poésies*, p. 38-39).

(22) *Les marrons du feu*, (*Premières poésies*, p. 56).

(23) « Jeune drôle... méchante pousse de mandragore... Arrière, mauvais limier! Détales! » (*Henri IV*, 2^e partie, II, 1, p. 325 [Trad. Hugo] : « Away you scullion! you rampaliant! you fustilarian! I'll tickle your catastrophe. »).

O vieux sir John Falstaff ! quel rire eût soulevé
Ton large et joyeux corps; gonflé de vin d'Espagne... (24).

Et ce Dubois, « grand buveur, grand chanteur de couplets et dont la gaieté vineuse emplît les cabarets » (25), serait un descendant de Falstaff. La chansonnette de Césario nous paraît contenir également quelques souvenirs du brave Anglais :

Tin taine, tin tin.
Le bon gros père Célestin...,
Il buvait pour nous mettre en train,
C'était là son usage. Tin taine, tin tin,
Quand il mourra le verre en main,
Ce sera grand dommage (26).

Lorsque Marianne demande à Octave s'il n'est pas triste de s'enivrer tout seul, celui-ci riposte comme Falstaff l'aurait fait : « Le monde entier m'abandonne; je tâche d'y voir double, afin de me servir à moi-même de compagnie. » (27).

La gaieté des cabarets, la vulgarité et même les vices sordides apparaissent dans les hommes de l'œuvre de Musset, mais l'héroïne est presque toujours angélique, ou bien très justifiée dans ses aventures, et charmante malgré ses audaces. En général, on pourrait dire la même chose au sujet des femmes dans l'œuvre de Shakespeare. Cependant on trouve un bon nombre de femmes comiques chez Shakespeare, tandis que les Dames Pluche sont rares chez Musset. Nous retrouvons une de ces caricatures exceptionnelles dans l'article sur le Salon de 1836. Sur le point de devenir trop enthousiaste d'une image de jeune fille, Musset s'arrête devant *L'Hiver* de M. Capat, et remarque : « Il n'y a rien de plus calmant qu'une vieille femme morte de froid.

(24) *Premières poésies*, p. 133.

(25) *Dupont et Durand (Poésies nouvelles)*, p. 108).

(26) *André del Sarto*, acte I, scène 1, t. I, p. 79.

(27) *Les caprices de Marianne*, II, 1, p. 169.

Encore ne suis-je pas bien sûr que ce ne soit pas un bûcheron. » (28). Le comique et le piteux ou l'horrible se mêlent quelquefois chez Musset comme un homme qui plaisante en tenant un crâne à la main. Nous voyons bien cependant dans la *Correspondance* que le côté comique de la femme n'a pas échappé à Musset. Il écrit, en effet, à sa « marraine » : « Les vrais ridicules, comme les vrais sentiments, ont peu ou point de sexe. » (29). Cinq ans plus tard, il décrit sa garde-malade : « Au lieu de la sœur Marceline, on m'a décoché une grosse maman, véritable nonne de La Fontaine (sauf la gaudriole), mais grosse, grasse, fraîche, mangeant comme quatre et ne faisant pas la moindre mélancolie. Elle m'a très bien soigné et fort ennuyé. » (30). On croirait que c'est un Falstaff féminin (sauf la gaudriole). Tout jeune, Musset avait écrit : « J'ai besoin de voir une femme; j'ai besoin d'un joli pied et d'une taille fine; j'ai besoin d'aimer. J'aimerais ma cousine, qui est vieille et laide, si elle n'était pédante et économe. » (31). Nous croyons que Catherine, dans la *Mégère apprivoisée*, a laissé quelques-unes de ses « qualités » à Marianne. Qu'on se rappelle combien Catherine était furieuse contre son fiancé, et combien elle avait peur d'être ridicule aux yeux du monde lorsque Petruchio arrivait en haillons. C'est un des traits du caractère de Marianne : « N'est-ce pas une femme abjecte que celle qui obéit à un point nommé...? ne va-t-on pas la déchirer à belles dents, la montrer du doigt, et faire de son nom le refrain d'une chanson à boire? » (32). Parlant d'aller au mariage, Catherine dit : « Je ne partirai point aujourd'hui, non, ni demain non plus; je ne partirai que lorsqu'il me plaira. » (33). Marianne parle ainsi à son mari : « Il me plaît

(28) *Mélanges*, p. 110.

(29) *Correspondance*, p. 137, 27 févr. 1837.

(30) *Ibid.*, p. 198, 28 oct. 1842.

(31) *Ibid.*, p. 10 : A Paul Foucher, 23 sept. 1827.

(32) *Les caprices de Marianne* (Comédies et Proverbes, II, 1, t. I, p. 163).

(33) *La mégère apprivoisée*, acte III, scène II.

de parler à Octave sous la tonnelle d'un cabaret. » (34). Et ensuite : « Octave est mon parent tout autant que le vôtre; je prétends lui parler quand bon me semblera..., et ménagez-moi ce qui vous plaît. Je m'en soucie comme de cela. » Plus loin, elle a envie de battre quelqu'un et renverse des chaises, tempérament vraiment bien semblable à celui de Catherine (35).

III

La gaîté.

S'il est évident que la farce existe chez Shakespeare et Musset, néanmoins nous pouvons affirmer que leurs personnages comiques ont d'autres traits qui nous plaisent davantage. N'oublions pas toutes ces créations féeriques, gracieuses et capricieuses, qui appartiennent au comique proprement dit. Edmond Biré ne veut pas que les personnages de Shakespeare soient gais. Nous le citons : « Le divin Shakespeare ignorait la gaîté, l'imagination dans la gaîté, voilà au contraire la qualité dominante des *Comédies* de Musset. » (36). « Musset, dit M. Biré, reste poétique, délicat et fin et ne verse pas dans la bouffonnerie. » Ceci est intéressant, même plus intéressant que l'idée de Henri Heine, que les Français trouvaient une difficulté particulière à goûter sincèrement les comédies de Shakespeare, à cause de leur prédilection pour ce qui est logique et substantiel en littérature : « Ils regardent d'un air stupéfait à travers la grille dorée; ils voient se promener sous les grands arbres les chevaliers et les nobles dames, les bergers..., les fous et les sages...; ils voient encore sortir des ruisseaux les ondines avec leur chevelure verte, et tout à coup la lune qui vient éclairer ce tableau...; ils

(34) *Les caprices de Marianne*, II, III, p. 175.

(35) *Ibid.*, p. 176.

(36) Edmond Biré, *Notice biographique sur Alfred de Musset (Premières poésies)*, p. LXI.

entendent ensuite le chant du rossignol..., et ils secouent leurs petites têtes raisonneuses en présence de toutes ces folies incompréhensibles pour eux... » (37).

Au lieu d'ignorer la gaîté, Shakespeare a pu garder toute sa gaîté dans sa jeunesse. La comédie est plus triste au fond que la tragédie. Le poète tragique traite les grandes passions et les crimes très éloignés et très exceptionnels, mais le poète comique étudie des vices, des ridicules et des folies du monde. Il est difficile de conserver une gaîté naturelle au milieu de tant de misères intellectuelles et morales. Shakespeare n'a fait qu'effleurer la comédie. Vive la gaîté, la jeunesse et l'amour ! Gare aux puritains, aux philistins, aux pédants et à la raison morose. Son esprit n'est pas souvent blessant ni cruel ; il rit et chante. Sa gaîté, surtout dans les premières pièces, est celle d'un enfant et s'amuse de rien. « Je supplie votre Grâce de me pardonner, dit Béatrice ; je suis née pour dire des folies sans conséquence. »

IV

Hommes d'esprit.

Nous n'avons pas envie de discuter ici les singuliers propos de Heine, mais remarquons qu'il admet par justice une mention d'Alfred de Musset. « M. de Musset, dit Heine, a su particulièrement s'approprier, avec une aisance toute française, le caprice (je ne dis pas l'humour) qui règne dans ces comédies. » (38). C'est là notre étude, et nous nous reportons d'abord à cette galerie de personnages légers et fins, les gens d'esprit. « Si l'imagination machinale fait les bêtes de Shakespeare, l'imagination rapide, hasardeuse, éblouissante, fait ses gens d'esprit. La verve

(37) Heine (Henri), *De l'Angleterre : Les héroïnes de Shakespeare*, p. 237-240.

(38) *De l'Angleterre*, p. 241.

est inventive, paradoxale, exubérante, sorte de fête que l'on se donne à soi-même, fantasmagorie d'images, d'idées bizarres qui étourdit et qui enivre, comme le mouvement et l'illumination d'un bal. »⁽³⁹⁾. Musset a compris tout cela, car voici cet homme d'esprit : « ...un diplomate qui est assez bon musicien; un poète connaisseur en étoffes; un chasseur très dangereux pour la haie du voisin...; un homme d'esprit qui dit des bêtises; un fort galant homme qui en fait quelquefois; enfin, c'est un amant plein de délicatesse qui, pour gagner le cœur d'une femme, lui adresse des compliments par usage et des injures par distraction. »⁽⁴⁰⁾.

A ces paroles, Fantasio, bouffon et galant, nous vient à l'esprit; mais pour ne pas avoir l'air de vouloir imposer un avis personnel et tendancieux, citons encore un critique, contemporain de Musset : « Oh ! s'écrie Jacques dans un accès de misanthropie, le cerveau d'un fou doit être plein d'étranges cases farcies d'observations ! Oh ! si je pouvais être un fou ! J'aspire à porter l'habit d'un fou. Qu'est-ce que le Fantasio de M. de Musset ? un misanthrope qui demande à remplacer le bouffon d'un prince et qui obtient en effet cet emploi... Jacques dit à ses amis : « Voulez-vous vous asseoir, et nous déclamerons ensemble » contre nos maîtresses, le monde et la fortune. » Fantasio ne fait pas et ne dit pas autre chose pendant toute la durée de l'action. »⁽⁴¹⁾. Tout *Fantasio* pour cet écrivain est une imitation servile. Nous avons cherché très soigneusement ces traductions et ces imitations et nous avons trouvé qu'un rapprochement est possible entre ces deux passages :

(39) Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, p. 125.

(40) On ne saurait penser à tout, scène ix (*Comédies et proverbes*, t. II, p. 374).

(41) Chaudes-Aigues (J.), *Les écrivains modernes*, p. 86-87.

JACQUES.

Celui qui a été courtisan... et
En sa cervelle,
Sèche comme un biscuit qui reste d'un voyage.
Il a certain recoins étranges, tout bourrés
De choses observées, qu'il débite en lambeaux
Hachés et décousus (42).

FANTASIO.

...cette ville n'est rien auprès de ma cervelle,
...je m'y suis promené en cent fois plus de sens,
dans cette cervelle délabrée, moi, son seul habitant !
je m'y suis grisé dans tous les cabarets, etc. (43).

Le mélancolique Jacques contemple un cerf blessé qui verse des larmes. Jacques pleure et philosophe sur le malheureux animal abandonné de ses camarades. Fantasio regarde la princesse, condamnée à un mariage désagréable, et qui verse des larmes : « Ah ! si j'étais un écolier de rhétorique, comme je réfléchirais profondément sur cette misère couronnée, sur cette pauvre brebis à qui on met un ruban rose au cou pour la mener à la boucherie. » (44). L'écolier de rhétorique, qui moralise profondément, rappelle le : « Du spectacle n'a-t-il pas tiré quelque morale », du duc (45).

La princesse « se sacrifie en silence », comme le cerf de Jacques.

Ailleurs, Fantasio chante :

Tu m'appelles ta vie, appelle-moi ton âme,
Car l'âme est immortelle, et la vie est un jour (46).

Tandis qu'une chanson de la pièce de Shakespeare

(42) *Comme il vous plaira*, I, VII, Koszul, p. 71.

(43) *Fantasio*, I, II, p. 203.

(44) *Ibid.*, II, III, p. 227.

(45) *Comme il vous plaira*, II, I, Koszul, p. 47.

(46) *Fantasio*, I, II, p. 206.

chante que la vie n'est qu'une fleur⁽⁴⁷⁾. Jacques raille ainsi : « Et ceux que ma folie aura le plus froissés devront rire le plus. »⁽⁴⁸⁾.

FANTASIO, bouffon, est content, car il s'écrie : « Je puis faire toutes les balivernes possibles sans qu'on me dise rien pour m'empêcher. »⁽⁴⁹⁾.

Comparons ce passage :

ORLANDO. — Je suis las de votre présence.

JACQUES. — Ma foi, je cherchais un fou quand je vous ai trouvé⁽⁵⁰⁾.

avec celui-ci :

FANTASIO. — Je dois bien t'ennuyer, Spark.

SPARK. — Non; pourquoi cela ?

FANTASIO. — Toi, tu m'ennuies horriblement...⁽⁵¹⁾.

ou bien ces deux passages :

HARTMAN. — Tu as le mois de mai sur les joues.

FANTASIO. — C'est vrai, et le mois de janvier dans le cœur⁽⁵²⁾.

Les hommes sont avril quand ils font leur cour. Décembre quand ils sont mariés⁽⁵³⁾.

Ensuite :

FANTASIO. — Que cela m'ennuie que tout le monde s'amuse ! Je voudrais que ce grand ciel si lourd fût un immense bonnet de coton pour envelopper jusqu'aux oreilles cette (sotte ville et ses sots habitants⁽⁵⁴⁾.

JACQUES. — Je vous remercie de votre société; mais ma foi, j'aurais préféré être seul⁽⁵⁵⁾.

(47) *Comme il vous plaira*, V, III.

(48) *Ibid.*, II, VII, Koszul, p. 73.

(49) *Fantasio*, II, III, p. 226.

(50) *Comme il vous plaira*, III, II, Koszul, p. 101.

(51) *Fantasio*, I, II, p. 200.

(52) *Ibid.*, p. 199.

(53) *Comme il vous plaira*, IV, I, p. 141.

(54) *Fantasio*, I, II, p. 199.

(55) *Comme il vous plaira*, III, II, p. 99.

Voilà les emprunts qu'on peut discerner en y ajoutant un peu du badinage et de la misanthropie de Jacques qu'on retrouve chez Fantasio.

Ce n'est pas un comique larmoyant, ce Jacques, mais un mélange fantaisiste de gaieté et de mélancolie. Voici une indication de son caractère :

ROSALINDE. — On dit que vous êtes un homme mélancolique.

JACQUES. — C'est vrai; j'aime mieux cela que d'être un rieur (36).

Et dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, au début du II^e acte, Laerte s'exclame :

Eh bien ! moi, tout cela m'amuse à la folie.

Je ne fais pas la guerre à la mélancolie (37).

L'impression de parenté s'affermit quand Laerte parle de la mélancolie qui est sa « pierre de touche », Touchstone étant le bouffon de *Comme il vous plaira*.

La troisième scène de *La Coupe et les Lèvres* se passe dans un sentier de forêt. Frank est assis sur l'herbe, triste et malheureux; il est digne d'être le mélancolique Jacques (38). Puis Frank s'endort comme Orlando, de *Comme il vous plaira*. Silvio, dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, affirme :

Bien que je sois sorti d'un sang méridional,
Jamais les imbroglios, ni les galanteries,
Ni l'art mystérieux des douces flatteries,
Ce bel art d'être aimé, ne m'ont appartenu...
Un serrement de main, un regard de clémence,
Une femme, un soupir, voilà pour moi l'amour (39).

(36) *Comme il vous plaira*, IV, 1, Koszul, p. 133.

(37) *A quoi rêvent les jeunes filles* (*Premières poésies*, p. 283).

(38) Le « Je vous en avertis, je suis très misanthrope » provient sans doute de *Comme il vous plaira*, entre autres sources.

(39) *Premières poésies*, p. 277-278.

Voici peut-être le méridional auquel il pense : « efféminé, changeant, exigeant, capricieux, dédaigneux, fantasque, grimacier, frivole, inconstant, tout en larmes et en sourires. » (60). Voilà l'homme d'esprit de Shakespeare et aussi de Musset.

V

Femmes légères et délicates.

Ces héros de la comédie shakespearienne sont généralement amoureux et jouent leur rôle dans un roman d'aventures ou un conte de fées. Une séparation arrive pour un motif ou pour un autre entre l'amant et sa maîtresse. Celle-ci, sous un déguisement d'homme, suit ou rejoint son amant qui ne la reconnaît pas. Les personnages principaux de la pièce n'ont jamais d'autre folie que de l'amour. Voilà pourquoi les femmes de Shakespeare sont des enfants charmants et sensibles. Elles éclatent ou elles se taisent; elles ne disent rien ou elles disent tout. Elles aiment toutes sans mesure, et presque toutes du premier coup. Elles ne peuvent qu'aimer et elles doivent aimer jusqu'à mourir. Ces personnages sont plus féminins que les héroïnes du théâtre classique, plus vrais que la moyenne des personnages romantiques. On y voit des complexités plus conformes aux habitudes shakespeariennes qu'aux traditions françaises. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Béatrice repousse l'amour qu'elle inspire et finit par se faire prendre au piège. On peut voir la ressemblance de ces jeunes filles avec celles de l'œuvre de Musset.

L'héroïne chez Musset nous émeut toujours sans aide extérieure. Musset est peut-être le maître de la psychologie de la femme; c'était l'étude de sa vie. L'influence

(60) *Comme il vous plaira*, III, II, Koszul, p. 109.

de Shakespeare se montre à cet égard surtout dans sa jeunesse, car Octave confie à son ami Desgênaïs : « La première fois que j'ai vu des courtisanes titrées, j'avais lu Boccace et Bandello; avant tout, j'avais lu Shakespeare. J'avais rêvé à ces belles fringantes, à ces chérubins de l'enfer ⁽⁶¹⁾, à ces viveuses pleines de désinvolture... » ⁽⁶²⁾. Dans le même roman, Musset fait cette observation sur une jeune coquette : « Elle abaissa sur moi son œil noir, puis le leva au ciel, et, mettant un doigt en l'air, avec ce geste italien qui ne s'imité pas, elle prononça doucement le grand mot féminin de son pays : *forse* ! » ⁽⁶³⁾. Cette façon d'obtenir de l'extrême petitesse un effet frappant n'appartient qu'à Shakespeare. On se rappelle la reine des coquettes, la Cléopâtre de Shakespeare. La Cléopâtre plus prosaïque de l'histoire n'avait pas la susceptibilité enfantine pour la flatterie, la vivacité d'imagination, la pétulance capricieuse qu'avait celle de Shakespeare. Est-ce que Musset pense à celle-ci lorsqu'il écrit : « Écoute ce que mon cerveau peut dire, et sens combien mon amour est plus grand ! Oh ! que mon génie fût une perle, et que tu fusses Cléopâtre ! » ⁽⁶⁴⁾.

De toute façon, Musset n'ignorait pas ce caractère shakespearien, car il a certainement lu le portrait de Cléopâtre écrit par George Sand pour une collection intitulée : *Galerie des femmes de Shakespeare* ⁽⁶⁵⁾.

Mais poussons un peu plus loin cette étude de la psychologie des « belles fringantes » de Musset et nous apprenons

(61) Comparez le langage de la note 65, p. 85, ou notre remarque sur les chérubins, p. 93.

(62) *Confession*, p. 95.

(63) *Ibid.*, p. 95.

(64) *Histoire d'un merle blanc* (Contes, p. 222).

(65) *Galerie des femmes de Shakespeare*, Paris, Delloye. Il n'y a pas de date, mais, parmi les collaborateurs qui se sont réunis à l'éditeur O'Sullivan dans le travail, se trouvaient Népomucène Lemercier et Casimir Delavigne, morts en 1840 et 1843 respectivement. L'ouvrage est donc antérieur à 1840.

que : « La femme qui aime un peu et qui résiste sait qu'elle est moins aimée. » (66). Ensuite nous trouvons une Brigitte « imaginant mille plaisanteries pour se donner le prétexte d'un mot plus familier ou d'une caresse innocente » (67). Enfin nous lisons le conseil de Desgèrais : « Avant tout, n'accusez pas les femmes d'être ce qu'elles sont... Les Italiennes sont lascives, les Anglaises sont froides et guindées, les Allemandes tendres et douces, mais fades et monotones. Les Françaises sont spirituelles, élégantes, mais elles mentent comme des démons. »

Musset est à même d'apprécier les caprices de la femme, même lorsqu'il écrit :

Mais moi, si j'étais femme, et si je les aimais,
Je n'irais pas chercher mes gens à l'aventure;
J'irais tout simplement les prendre aux cabarets... (68).

paroles que l'on peut rapprocher de celles de Shakespeare :

Si j'étais une femme, j'embrasserais tous ceux d'entre
vous qui ont une barbe à mon goût, un teint qui me plaît,
une teinte qui ne rebute point (69).

Mais avons-nous le droit de nous demander si c'est ici l'inspiration de cette petite pièce exquise qui commence : « Oui, si j'étais femme... » Cette rêverie qui ne pense à rien nous fait penser à celle de Mercutio « engendrée par la fantaisie vaine » (70).

Et « la femme », comment est-elle, en effet ? Une femme est comme votre ombre ; courez après, elle vous fuit ; fuyez-la, elle court après vous. » Telle est l'inscription par quoi

(66) *Confession*, p. 184.

(67) *Ibid.*, p. 184 et p. 30.

(68) *La coupe et les lèvres* (*Premières poésies*, p. 224).

(69) *Comme il vous plaira*, épilogue, vers 18.

(70) *Roméo et Juliette*, I, v, Koszul, p. 47.

débute *Namouna* (71). Ne peut-on admettre qu'elle soit directement inspirée du passage suivant :

L'amour, comme notre ombre, fuit
L'objet réel qui le poursuit;
Poursuivant toujours qui le fuit,
Et fuyant qui le poursuit (72).

La femme, l'amour, termes synonymes pour Musset. Mais ici l'amour personnifié est plus réaliste, même s'il s'agit d'une femme qui n'est pas dans sa vie.

La divinisation par Shakespeare et Musset des femmes exquises et délicates est de la même essence, ce sont des modèles d'affection et de tendresse, naïves et innocentes, mais qui montrent une certaine finesse moqueuse. Si elles sont innocentes, elles ne sont pas ennuyeuses, et nous en voyons la raison lorsque nous lisons chez Musset le critique : « Ce dont Jean-Paul se plaint le plus volontiers, c'est de la bêtise des femmes quand elles sont bonnes, ou de leur méchant cœur lorsqu'elles ont de l'esprit. » (73). Il est vrai que nous nous fatiguons souvent d'héroïnes idéales, tandis qu'une femme qui peut être aussi espiègle et amusante qu'un démon et qui, en même temps, a le cœur d'un ange nous séduit et nous attire. C'est un des attraits des jeunes filles de l'œuvre de Musset.

Dans la *Revue fantastique*, de Musset, nous trouvons : « Les femmes ressemblent aux maisons espagnoles, qui ont beaucoup de portes et peu de fenêtres; il est plus facile de pénétrer dans leur cœur que d'y lire »; et enfin ceci : « L'âme d'une jeune fille ressemble à une rose épanouie; arrachez à cette rose épanouie une seule feuille de son calice, toutes les autres tombent aussitôt. Amassez de la terre autour de la racine qui nourrit cette plante délicate,

(71) *Premières poésies*, p. 308.

(72) *Les joyeuses commères de Windsor*, II, II.

(73) *Mélanges*, p. 106.

mais n'en laissez point tomber dans son calice. » (74). On pourrait considérer cette dernière phrase comme une influence indirecte de Shakespeare, puisque Musset l'emprunte à Jean-Paul qui admirait surtout les jeunes filles dans l'œuvre du poète anglais (75). Musset aime la douceur et la résignation, les gestes craintifs de Pauline Garcia dans *Otello* : « Ce n'est plus la belle guerrière, c'est une jeune fille qui aime naïvement..., qui pleure dans les bras de son père au moment même où il va la maudire, et qui n'a de courage qu'à l'instant de la mort; en un mot, pour citer encore Shakespeare, c'est d'un bout à l'autre de la pièce « une excellente créature! » (76). Musset sait peindre la pureté et l'innocence malgré les débauches dont il s'est vanté. Il avait le respect de la jeune fille, et il avait une sœur qu'il aimait tendrement. Il parle des jeunes filles avec la plus noble délicatesse, et comme Shakespeare, il sait conserver leur dignité même dans des circonstances difficiles.

Musset admire la naïveté d'une jeune fille comme Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, qui trouve les baisers d'Orlando pleins de « sainteté », car voici une jeune Anglaise qu'il admire : « Tout ce qu'elle disait était charmant d'ignorance. On sent dans ses regards je ne sais quoi de frais et de tendre dont elle ne se doute pas. Elle ne connaît pas plus l'amour qui est en elle qu'une fleur ne connaît son parfum. La beauté d'une jeune fille a quelque chose d'indéfinissable. » (77).

(74) *Mélanges*, p. 105 et 106.

(75) Jean Giraud, *Alfred de Musset et trois romantiques allemands* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XI, 1911, p. 343).

(76) *Mélanges*, p. 371 (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} nov. 1839).

(77) *Œuvres posthumes*, p. 197.

VI

Idéalisations.

Cette imagination assez romantique éprouvait un besoin maladif d'être ailleurs. Elle voulait se créer une vie factice, pleine d'aventures extraordinaires, imposer comme réelles les magiques créations de ses fantaisies dans un décor de féeries. Par exemple, Musset écrit à sa marraine : « Je vous compare à Titania, reine des fées (*Midsummer Night's Dream*) :

So good night with a lullaby !

Lulla, lulla, lullaby (*decrecendo*) ! (78) (*sic*).

Dans une autre lettre à la même personne, de la fantaisie encore : « Adieu, Marraine, il y a bien peu de monde que j'aime autant que cette petite fée toujours bonne qui se tient debout sur vos petits pieds. — Yours. » (79).

Et convenons que cet exemple de légèreté capricieuse est digne des féeries shakespeariennes : « Les cirons sont les plus heureux êtres de la terre ; ils ne vivent qu'un jour et ils le passent à valser. » (80). L'œuvre de Musset fourmille d'idéalisations, de déesses et de divinités. Nous avons cru voir dans le goût de Shakespeare pour les fleurs un véritable amour de la nature. Chez Musset, c'est aussi le culte de la nature ; mais dans sa pensée, l'image d'une fleur évoque toujours une jeune fille. Une fleur symbolise

(78) *Correspondance*, p. 124, 11 août 1830. *Du songe d'une nuit d'été*, acte II, scène III (fragments d'*Un chœur de fées*) :

Philomèle, commence ta douce mélodie,
Et par ton doux murmure appelle le sommeil
Lulla, lulla, lullaby.
Que nul trouble, nul charme, nul maléfice
N'interrompe le repos de notre reine.
Bonsoir lullaby.

(79) *Correspondance*, p. 198.

(80) *Id.*, p. 123.

l'innocence de la beauté et de la pureté de quelque jeune fille. Le symbole seulement, car Musset ne s'est jamais rencontré avec l'idéal de ses rêves.

Lorsque Valentin donne des leçons d'astronomie à Cécile qui lui demande le nom de son étoile, à elle, notre héros répond : « Eh bien ! c'est Vénus, l'astre de l'amour, la plus belle perle de l'océan des nuits. » (81).

Dans le *Songe d'une nuit d'été*, nous trouvons :

Quand il cherchera son amante,
Qu'elle brille à ses regards du même éclat
Dont Vénus brille dans les cieux (82).

Et Shakespeare décrit ainsi, dans *Comme il vous plaira*, cette déesse, cette personnification de l'amour :

Et toi, reine des nuits à la triple couronne,
Contemple, de ton chaste et céleste séjour,
Le nom de ta suivante à qui mon cœur se donne ! (83).

Image impressionnante que Coelio adressera à sa mère : « Sous ces cheveux argentés qui ombragent votre noble front, sous ce long manteau qui vous couvre, l'œil reconnaît encore le port majestueux d'une reine, et les formes gracieuses d'une Diane chasseresse. O ma mère ! vous avez inspiré l'amour!... » (84).

Mais chez Musset ce n'est pas seulement une invocation d'une déesse classique, une référence à la mythologie :

C'est toi ma maîtresse et ma sœur !
Et je sens dans la nuit profonde
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur (85).

(81) *Il ne faut jurer de rien*, III, IV, t. II, p. 164.

(82) Acte III, scène II.

(83) *Comme il vous plaira*, III, II, Koszul, p. 85 :

And thou, thrice-crowned queen of night, survey
With thy chaste eye, from thy pale sphere above,
Thy huntress' name that my full life doth sway.

(84) *Les caprices de Marianne*, I, II, t. II, p. 154.

(85) *Nuit de mai* (*Poésies nouvelles*, p. 48).

VII

En résumé et pour conclure.

En résumé, ce chapitre nous montre qu'il y a très peu de farce pure chez Shakespeare et Musset. Les personnages éveillent en nous de la sympathie en même temps que des sentiments moqueurs. Les personnages se groupent en deux grandes catégories : les personnages sans esprit ou qui manquent complètement de jugement et les gens d'esprit ou créations gracieuses. Les maris stupides, fanfarons (exagérations poétiques) et pédants de Musset sont rendus durement ridicules et grotesques. Ce côté du comique chez Shakespeare semble plaire davantage à l'esprit gaulois de Musset. Le physique du brave Falstaff a fortement impressionné Musset qui pense même à un « Falstaff féminin ». Parmi les esprits légers et délicats, nous remarquons une influence considérable de Jacques de *Comme il vous plaira* sur Fantasio, et nous croyons voir des réminiscences du mélange shakespearien de légèreté et de mélancolie chez plus d'un personnage de Musset. Nous apercevons une certaine ressemblance des femmes impulsives, coquettes et capricieuses de Shakespeare avec celles de l'œuvre de Musset. Ces êtres délicats et changeants de Shakespeare paraissent revenir souvent à l'esprit de Musset, de même que les fées, déesses et personnifications de l'amour. On trouvera l'ordre chronologique pour toutes les réminiscences des personnages shakespeariens vers la fin de notre chapitre IX.

En toute sincérité, enfin, nous pensons que Musset a compris l'humour de Shakespeare et a goûté les légèretés aériennes des personnages shakespeariens, comme l'ont fait très peu de critiques allemands, étant donné leur esprit assez lent et tant soit peu lourd. Musset a adapté ce qui plaît à la vivacité française avec une originalité incontestable. Musset a peut-être trouvé en Shakespeare un libre

esprit qui écrivait d'une façon naturelle sans se soucier des conventions de ses contemporains, et cependant Musset, fait des personnages raides et stupides, pédants et orgueilleux, point réalistes du tout. Mais ce procédé est un art de contraste qui éveille une vive sympathie pour son adversaire, le héros. Voilà pourquoi les personnages comiques de Musset ne sont pas devenus des types littéraires, si nous parlons du « comique » dans le sens restreint du mot. Pour les gens d'esprit et de grâce, nous ne sommes pas encore en état de formuler une opinion. Quelques chapitres de l'étude des caractères restent à faire. Ce qui se voit dans ce chapitre, c'est que ce comique hyperbolique de Musset, si riche en excentricité et en bouffonnerie subtile, vient de Shakespeare. C'est-à-dire Musset s'est souvenu de lui ; sans imiter, le poète français s'est inspiré et est parvenu à faire siens quelques dons, d'une finesse merveilleuse. Mais ce comique humoristique, Musset se l'est si complètement approprié par son commerce familier avec le grand poète qu'il est devenu son langage naturel.

CHAPITRE VI

PERSONNAGES TRAGIQUES

I. Faiblesses et férocités. — II. Effrénés — Infidèles. — III. *Richard III*.
IV. Femmes qui mentent facilement. — V. Incertaines et changeantes.
— VI. Réminiscences d'une femme courageuse et discrète. — VII. Résumé et conclusions

I

Faiblesses et férocités.

Rien n'est plus difficile qu'une étude des attributs de ces âmes shakespeariennes, surtout lorsqu'on veut discerner ce qui est resté dans l'œuvre d'un Musset. Les personnages de Musset sont nettement les créations d'un écrivain du xix^e siècle, et leur principale source est dans la propre expérience de l'auteur. Nous pouvons dire, cependant, qu'il y a dans les personnages de Shakespeare et de Musset des traits invétérés de la nature humaine, qui sont indépendants de l'époque. Ce sont des personnages fort différents de ceux du drame classique, qu'un trait ou deux seulement caractérisent. Ce ne sont pas des héros, mais des êtres complexes et nerveux, sans grande volonté ni raison, emportés par leurs passions, menés par les événements et par la fantaisie. Ces hommes de Shakespeare sont incapables de résister à la moindre tentation. Macbeth devient ambitieux dès que les sorcières lui disent : « Tu seras roi ». Même Cassius dit à Brutus : « Quel est l'homme si ferme qu'on ne puisse le séduire ? » Et c'est un des der-

niers Romains qui parle ainsi. Ces êtres faibles sont menés par les conseils d'amis ou par les circonstances, comme Brutus dans *Jules César*. Nous voyons dans l'œuvre de Shakespeare des rois méprisables, comme Claudius, Richard II et Henri VIII. En effet, le traître montre souvent plus de courage et d'esprit que le personnage central. Bertrand, dans *Tout est bien qui finit bien*, est un débauché stupide, ou, s'il ne l'est pas, c'est grâce à la charmante héroïne dont il n'est pas digne. Ce n'est pas la faute de Bertrand que la pièce ne soit pas tragique. De même, le Croisilles de Musset excite notre plus violent mépris. Croisilles apprend que son père vient de faire faillite et qu'il est parti pour l'Amérique en l'abandonnant. Le jeune homme se livre à des lamentations exagérées, et l'on ne sait pas si c'est son père qui lui manque ou s'il a peur de travailler. Il voudrait se suicider, mais, comme Hamlet et tous les héros de Musset, il craint la mort. Il n'est plus désireux de hâter le jour de sa mort que ne l'est Falstaff ⁽¹⁾. Mais il n'est pas comique pour Musset. Dans *Frédéric et Bernerette*, le héros, apprenant que sa maîtresse a un autre amant, regagne son logis en sifflant une contredanse. « Mais à peine fut-il arrivé chez lui qu'il se sentit une faiblesse mortelle. Il s'assit, posa son front dans ses mains comme pour y comprimer sa pensée. Après une lutte inutile, la nature fut la plus forte; il se leva, le visage baigné de larmes, et il trouva quelque soulagement à s'avouer ce qu'il éprouvait. » ⁽²⁾. De même, qui est plus faible, plus lâche qu'un Lorenzaccio? Mais n'avons-nous pas tous éprouvé, dans une certaine mesure, les mêmes sentiments que ces infortunés dans notre propre vie? Ils sont alors d'un vif intérêt pour nous, et nous nous félicitons de notre modération et de notre supériorité. Voilà ce qui les rend humains et intéressants pour nous.

(1) *Henri IV*, 1^{re} partie, acte V, fin de la première scène.

(2) *Nouvelles*, p. 224.

Mais ces impulsifs sont toute férocité chez Shakespeare. Le duc de Cornouailles arrache, puis écrase sous son talon les yeux de Gloucester. Les Don Paez, les André del Sarto et les Lorenzaccio montrent eux aussi cette férocité frénétique. Dans les cœurs passionnés et déchirés des personnages de Shakespeare, il y a néanmoins en même temps des douceurs ineffables. Antoine mourant n'adresse pas une seule parole d'amertume à sa perfide maîtresse, Cléopâtre ⁽³⁾. De même Musset, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, se défend de faire injure à George Sand, il la place sur un piédestal.

II

Effrénés. — Infidèles.

Antoine excite notre pitié comme Macbeth, car son cerveau est rempli de fantômes grandioses et terribles. Musset sait parler aussi ce langage de l'hallucination. Les imprécations dans *Macbeth*, *Titus Andronicus* et *Richard III* résonnent dans *Lorenzaccio*; le vieux roi Lear, impuissant et désespéré, accablé et délirant lors de la mort de sa fille, ressemble fort à Philippe Strozzi.

Quant à l'homme moyen, d'après Balthazar, « les hommes ont toujours été infidèles et trompeurs » ⁽⁴⁾. Perdiccan va plus loin et dit qu'ils sont : « tous menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, etc. » ⁽⁵⁾. Mais si les hommes chez Musset sont souvent infidèles, il insiste peu sur ce point, car ce ne sont pas eux qui l'ont trompé, qui lui ont fait perdre ses illusions pour en acquérir d'autres d'une allure très mauvaise.

(3) *Antoine et Cléopâtre*, acte IV, scène xiii.

(4) *Beaucoup de bruit pour rien*, II, iii.

(5) *On ne badine pas avec l'amour*, II, v, t. I, p. 296.

III

Richard III.

Musset avait vu jouer sans doute par des acteurs anglais la tragédie *Richard III*, avec toutes ses exagérations voulues de caractères. Si une comparaison des malédictions furieuses de Frank, dans *la Coupe et les Lèvres*, et celle d'Anne, de Shakespeare, serait intéressante ⁽⁶⁾, la scène de la bière dans cette pièce de Musset l'est davantage. Cette scène a sa source certainement dans la tragédie de Shakespeare. Lady Anne, accompagnant au tombeau le corps de son mari assassiné, rencontre le meurtrier Richard III, le maudit, lui crache au visage, puis se rend. Belcolore aussi, tentée par la richesse, cède indignement au tentateur, à côté du cercueil de son bien-aimé aussitôt oublié. Les deux femmes sont, au début, toutes furieuses et indignées, mais peu à peu se laissent persuader. Belcolore se dit « veuve de ses seules amours » ⁽⁷⁾, et toutes deux sont en lamentations et en pleurs. Richard III paraît et ordonne : « Arrêtez-vous, vous qui portez le corps, et posez-le à terre. » ⁽⁸⁾. « Hideux démon, s'écrie Anne, pour Dieu, fuis, laisse-nous en paix. » Belcolore dit : « Passez votre chemin, moine, et laissez-moi seule. » Gloucester appelle Anne une sainte et invoque la « charité ». Frank s'exclame : « Cette robe est neuve. Comme le noir vous sied ! » La flatterie de Richard continue, et Anne le voue aux gémonies. Elle est stupéfaite de son audace quand il lui répond qu'au lieu d'aller en enfer il préfère passer la nuit avec elle dans sa propre chambre. Frank propose à Belcolore de descendre tous deux dans un caveau situé au-dessous du catafalque, sous la maison de Frank. Lorsque Richard de-

(6) *Richard III*, I, II (*Premières poésies*, p. 210).

(7) *La coupe et les lèvres* (*Premières poésies*, p. 243).

(8) *Richard III*, I, II, Koszul, p. 19.

mande à Anne une faveur, elle demande : « Qu'est-ce que c'est? » Quand Frank jette une seconde bourse sur la bière, Belcolore demande : « Tu me donnes cela? » Gloucester offre à Anne un anneau, Frank offre à Belcolore un collier de rubis, et les deux femmes ne refusent rien. Frank remarque *in petto* :

Voyez-vous le poisson,
Comme il vient à fleur d'eau reprendre l'hameçon.

Gloucester dit : « Je la posséderai, mais je ne la garderai pas longtemps. » Gloucester est presque aussi laid que Frank prétend l'être. La nature malfaisante l'a envoyé avant terme dans le monde des vivants, difforme, inachevé, tellement estropié et contrefait que les chiens aboient à son passage. Anne se rendra quand même à Crosby Place ⁽⁹⁾. Belcolore n'éprouve pas plus de dégoût pour le soi-disant moine couvert de plaies. La scène de Musset surpasse en horreur et aussi en beauté celle de Shakespeare. L'admirable monologue de Musset qui s'ensuit termine la scène bien autrement que celui de Shakespeare, mais l'âme de Shakespeare s'y joue parmi les rimes.

La scène de *Lorenzaccio* où la marquise est importunée par le cardinal au moment où elle fait de sa fenêtre signe d'adieu à son mari nous fait penser à Marguerite importunée par Richard III. « Dispensez-m'en, cardinal. Ce sera pour ce soir la confession », dit-elle, ne voulant penser qu'à son mari. Mais, ensuite, le cardinal fait cette remarque : « Cela est comique d'entendre les fureurs de cette pauvre marquise et de la voir courir à un rendez-vous d'amour avec le cher tyran, toute baignée de larmes répu-

(9) GLOUCESTER : Faites-moi vos adieux. — ANNE : Vous en êtes indigne.
FRANK : Veux-tu que je t'embrasse? — BELCOLORE : Eh bien! oui, je le veux.

blicaines. » (10). Nous ne pouvons nous empêcher de dire ici que les cardinaux de Musset ont une parenté singulière avec ceux des drames historiques de Shakespeare.

IV

Femmes qui mentent facilement.

Musset s'étonne plus d'une fois dans sa vie de ce qu'une femme puisse mentir, surtout quand il s'agit du cœur. « Mais si tu m'aimes, ne me mens jamais, fût-ce sur les moindres choses; le mensonge me semble horrible, et je ne puis le supporter. » (11). En effet, Musset n'est pas menteur, et son œuvre est conforme à sa vie; il est franc et peu hypocrite, mais ses personnages mentent souvent. Ce défaut assez naturel se retrouve souvent chez les personnages de Shakespeare. D'abord, dans les *Sonnets*, le poète nous dit :

Elle est, me jure-t-elle, être de vérité.

Je suis sûr qu'elle ment, mais je crois sa parole (12).

Dans la *Mégère apprivoisée*, Lucentio se déguise pour faire la cour à Catherine. Il déclare faussement à son domestique qu'il a tué un homme et que sa fuite exige ce déguisement (13). L'excuse est commode, mais ce n'est qu'un pur caprice qui nous rappelle le badinage de Musset. Cléopâtre falsifie pour César le montant de son trésor (14), et l'on connaît les fausses déclarations de fidélité de Cressida. Troilus pouvait dire avec Octave lorsqu'il pensait à sa maîtresse : « là-dessus ses perfidies me revenaient » (15).

(10) *Lorenzaccio*, p. 424.

(11) *Confession*, p. 193.

(12) « When my love swears that she is made of truth, I do believe her though I know she lies. » (Sonnet CXXXVIII. Trad. de Charles-Marie Garnier, *Collection Shakespeare*, Koszul.)

(13) Acte I, scène 1.

(14) *Antoine et Cléopâtre*, V, II.

(15) *Confession*, p. 40.

V

Incertaines et changeantes.

Les femmes ont leurs faiblesses chez les deux auteurs, qui parlent plus de la réputation qu'a la femme d'être perfide qu'ils ne la montrent réellement perfide. Mais Richard III appelle justement la reine Elizabeth : « femme imbécile et faible et changeante qui cède » (16). Rafael, dans les *Marrons du feu*, en décrivant son éventail, le compare à une aile de papillon « incertain et changeant comme une femme » (17). C'est là, peut-être, une expression originale de Musset, peut-être aussi une réminiscence de « Perfide comme l'onde » d'*Othello* ou bien encore de la parole d'Hamlet : « O fragilité ! ton nom est femme. » (18). « Qui sait ce qui peut advenir de la fragilité des femmes ? Qui sait jusqu'où peut aller l'inconstance de ce sable mouvant ? », se récrie André del Sarto (19). Coïncidence intéressante : la *Nuit vénitienne* (scène à Venise) porte comme épigraphe l'accusation du More de Venise : « Perfide comme l'onde » :

LE PRINCE. — Etes-vous étonnée de me voir sourire ? J'ai retenu un mot de Shakespeare sur les femmes de cette ville.

LAURETTE. — Un mot ?

LE PRINCE. — Perfide comme l'onde (20).

Ensuite du persiflage et des plaisanteries. Le prince voudrait que la réponse de Laurette au billet du rival fût comme « le mot de Shakespeare ». Cette expression, dans la pièce de Shakespeare, est passionnée et tragique. On dirait, quelquefois, lorsque Musset fait une allusion à Shakespeare, que son ton, son style, deviennent tant soit peu

(16) *Richard III*, IV-iv, Koszul, p. 219.

(17) *Premières poésies*, p. 29.

(18) *Hamlet*, 1-2.

(19) *André del Sarto*, acte II, scène 1 (*Comédies et Proverbes*, t. I, p. 100).

(20) Epigraphe de *Comédies et Proverbes*, t. I, p. 31; Dialogue, p. 62.

shakespeariens ⁽²¹⁾. Ici le mélange du comique et du tragique est très net. Enfin, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, Desgènaïs nie la divinité ou, plutôt, affirme la faiblesse d'une femme lorsqu'il dit que : « C'est une femme, c'est un vase fragile, fait de terre par un potier. » ⁽²²⁾. Octave accuse Brigitte d'être perfide, mais Musset a soin de nous faire voir combien Octave est peu raisonnable dans ces querelles. Il est comme Othello, qui maudit la perfidie de l'innocente Desdémone. Cependant, dans ce cas « la Desdémone moderne » soupçonne l'infidélité « d'Othello » ⁽²³⁾. « Je suis votre maîtresse, hélas ! sans que vous soyez mon amant. C'est pour vous que Shakespeare a dit ce triste mot : « Fais-toi faire un habit de taffetas changeant, car ton cœur est semblable à l'opale aux mille couleurs. — Et moi, Octave, ajoute-t-elle en me montrant sa robe de deuil, je suis vouée à une seule couleur, et pour longtemps; je n'en changerai plus. » ⁽²⁴⁾.

VI

Réminiscences d'une femme courageuse et discrète.

A côté de ces réminiscences de femmes faibles et perfides, nous trouvons, dans *Barberine*, un souvenir d'une femme courageuse et discrète. Portia, de *Jules César*, avec l'âme d'un homme n'a que la force d'une femme. Cette force est assez grande pour la conduire à s'ôter la vie et ne l'est pas assez pour lui faire supporter l'absence de Brutus et la perte de ses espérances. Pour paraître plus forte que son sexe, pour éprouver sa constance, pour mon-

(21) V. notre p. 111, où Rafael décrit un aubergiste qui ressemble à Falstaff. Mais Rafael emploie le ton et le langage de Falstaff lui-même.

(22) *Confession*, p. 49.

(23) *Confession*, p. 230.

(24) *La Nuit des rois*, II, iv : « Now the melancholy god protect thee : and the tailor make thy doublet of changeable taffeta, for thy mind is a very opal. » V, trad. Letourneur, t. I, p. 236-237.

trer qu'elle sait garder un secret, Portia se fait une blessure à la cuisse et ne la révèle à Brutus que longtemps après dans un moment de crise. Barberine, à qui son mari refuse des confidences comme l'a fait Brutus à Porcia, s'écrie : « Je ne suis pas une Porcia (*sic*); je ne me ferai pas une piqure d'épingle pour prouver que je suis courageuse. Mais tu n'es pas non plus un Brutus... » (25). Au lieu de cacher les réminiscences ou influences de Shakespeare, Musset prend plaisir à les faire remarquer ou à les développer. Barberine est peut-être la seule femme de l'œuvre de Musset, et même la seule femme du théâtre « romantique », qui ressemble à Portia. La plupart des « anges purs » de l'époque romantique sont des faibles femmes, esclaves de leur passion, pures, d'après la conception romantique, dans une proportion inverse à leur pureté véritable. Les femmes, dans les tragédies de Shakespeare, sont des êtres d'une individualité particulière, possédant une vitalité radieuse. La variété des caractères créés par ce génie rivalise avec la nature même. Musset s'en étonne et retient les attributs qui lui plaisent.

VII

Résumé et conclusions.

Nous pouvons voir par tout ce que nous venons de montrer que, contrairement à l'opinion générale, les personnages tragiques de Shakespeare ont eu une part appréciable dans la composition des personnages d'Alfred de Musset. On y voit des hommes de caractère faible, de tempérament excessif, souvent infidèles et méprisables. Une scène de *Richard III* adaptée avec une suite rigoureusement logique met en scène la susceptibilité de la femme à la

(25) *Barberine*, t. II, p. 334, I, III. Nous parlons dans tout ce paragraphe de la Portia de Shakespeare.

tentation. Un personnage de Lorenzaccio nous fait penser à Richard III par son mépris de la femme conquise. Quelques ressemblances des femmes menteuses, incertaines et changeantes se font remarquer, et une allusion d'une autre espèce fait l'éloge de la Portia de Shakespeare.

Dans ce chapitre où la passion conduit tout, nous avons été frappés par le rapprochement possible des personnages de Shakespeare et de Racine à cet égard, et nous voyons pourquoi Shakespeare et Racine peuvent être en même temps les deux auteurs préférés de Musset. En composant ces pages, il nous vient à l'esprit l'accusation fréquente que Musset n'est ni penseur, ni psychologue. Mais cette scène de la bière dans *la Coupe et les Lèvres* indique une possession profonde de la psychologie de la femme. Laissons maintenant les ressemblances générales et les reminiscences diverses des caractères shakespeariens chez Musset et reportons-nous aux grandes âmes qui l'ont impressionné le plus.

CHAPITRE VII

OTHELLO ET DESDEMONE

I. *Othello* et *Otello*. — II. La scène du mouchoir. — III. Desdémone. —
IV. Quelques anciens sanglots.

I

Othello et Otello.

Dans le sombre Othello, Musset trouve les orages du cœur, un amour qui se déchire et qui détruit son bonheur par sa folie.

Les *Premières poésies* du poète français commencent ainsi :

I had been happy, if the general camp,
Pioneers and all, had tasted her sweet body
So I had nothing known.

(*Othello*.) (1).

Dans *Don Paez*, qui porte cette épigraphe, Juana demande :

Qu'avez-vous, mon amour? pourquoi fermer la porte au verrou? Don Paez a-t-il peur que je sorte?

Et Don Paez de riposter :

(1) *Othello*, III, III (Musset donne l'anglais) : « Je restais heureux, quand toute l'armée aurait partagé mon bonheur, si je n'en avais rien su. »

C'est plus aisé d'entrer que de sortir d'ici (2).

C'est là, peut-être, une réminiscence de la chambre fatale de Desdémone. Et Luigi, dans *Portia*, est jaloux comme Othello :

... Il regarda sa femme;
Une idée incertaine et terrible semblait
Flotter dans son esprit...
... Il était jaloux (3).

Il n'est pas difficile d'expliquer pourquoi Musset connaît bien *Othello*. Après les deux séries de représentations du théâtre anglais, Shakespeare n'était pas peut-être le dramaturge le mieux compris, mais il était certainement le plus populaire de la décade. Le *More de Venise*, par Vigny, après son premier échec, était accueilli avec plus de faveur. Musset écrit à Alfred de Vigny le 20 octobre 1829 :

« ... Si vous vouliez me faire bien plaisir; si vous aviez le temps de penser à moi, qui vous suis si dévoué; si vous vouliez, enfin, que je me dise en même temps votre très obligé, vous m'enverriez par le porteur un balcon pour « Desdemona » (4).

Puis, au même, le 17 décembre :

« ... Je ne puis que vous renvoyer l'exhortation que vous m'avez adressée pour *Othello* : « Venez, brave cœur! », non qu'il s'agisse d'un danger, mais il ne s'agit pas moins d'un secours; et c'est surtout le vôtre que j'invoque, car vous êtes aussi mon père *in litteris*. » (5). Musset connaît donc l'*Othello* de Vigny. Ensuite on représentait aux Italiens l'*Otello* de Rossini; c'était la Malibran qui chantait la romance du *Saule*, et c'est vers la même date

(2) *Don Paez* (Premières poésies, p. 17).

(3) *Premières poésies*, p. 68.

(4) *Correspondance*, p. 20-21. *Othello* fut représenté le 24 octobre 1829.

(5) *Ibid.*

que Musset écrivait le poème du *Saule* ⁽⁶⁾. *Otello* jouissait d'un succès éclatant et d'une vogue prolongée. Musset, fraîchement échappé du collège, fut sous le charme de la tragédienne, comme tous les jeunes gens de sa génération. Mlle Garcia remplacera la Malibran, et lorsque Musset raconte le début de Pauline Garcia en 1839, Shakespeare est toujours pour lui le poète de l'amour passionné, car il écrit : « Pour bien remplir le rôle de Desdémone dans l'opéra *Otello*, il faut être cantatrice et tragédienne, être émue et songer à soi, non seulement exécuter la musique la plus compliquée et la plus fatigante, mais animer cette musique, toucher le cœur avec ces fioritures diaboliques, rendre Rossini et Shakespeare. » ⁽⁷⁾. En passant, nous dirions que cette appréciation de la musique et de la peinture chez le poète français nous rappelle la merveilleuse union des différents arts chez Shakespeare, coloriste et créateur de poésie et d'harmonie.

Musset reprend sa critique d'*Otello* ainsi : « Pour nous qui sommes de notre temps, l'opéra d'*Otello* est un chef-d'œuvre. Je ne parle pas, bien entendu, du libretto. Il est même curieux de voir jusqu'à quel point on a pu si peu et si mal faire avec une pièce de Shakespeare. Dans la tragédie anglaise, maîtresse tragédie s'il en fut, la passion humaine conduit tout. » ⁽⁸⁾. Nous voyons encore une fois l'élément qui conduit Musset vers Shakespeare et qui l'attire de même vers Racine. Il continue la comparaison entre la tragédie et l'opéra en montrant que dans l'original Othello est brave, ouvert, généreux, mais le jouet d'un traître subalterne. Musset décrit la lutte de l'angélique pureté de Desdémone, la souffrance d'Othello et le fait qu'il fond en larmes. Dans l'opéra, il signale une fatalité

(6) 1830.

(7) *Mélanges*, p. 370 (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} nov. 1839).

(8) *Ibid.*

terrible, inexorable, qui domine, et une sombre mélancolie harmonieuse. « L'Othello de Shakespeare est le portrait vivant de la jalousie, une effrayante dissection du cœur de l'homme; celui de Rossini n'est que la triste histoire d'une enfant calomniée qui meurt innocente. » Musset paraît avoir complètement oublié le *More de Venise*, de Vigny, ou le considère-t-il comme une version fidèle de Shakespeare?

Dans l'opéra de Rossini l'effet de fatalité a été peut-être accentué par la scène où Desdémone est seule dans la chambre en train de jouer de la harpe. Le lit sombre et fatal est au centre de la chambre, un terrible orage éclate, un coup de vent violent brise le vitrage, accompagné par le grondement de l'orchestre. L'opéra de Rossini est grandiose, beau, mais Shakespeare représente pour Musset George Sand, Paggio, l'Italie tragique. Nous avons ici peut-être la plus longue critique sur Shakespeare que Musset nous ait donnée et qui montre d'une façon intéressante l'importance de l'influence shakespearienne chez lui.

L'emploi de cet orage par Rossini est après tout fidèle à la façon de Shakespeare. Dans la pièce anglaise, il n'y a pas de tempête sur la scène, sauf dans le second acte sur mer. Mais le cœur d'Othello est un véritable orage. Nous nous rappelons la *Nuit d'Octobre* et nous nous demandons si Othello, le sombre, le jaloux, le terrible, n'est pas dans l'esprit de Musset lorsqu'il écrit :

Je la nommai cent fois perfide et déloyale...
Perfide ! audacieuse ! est-il encore possible
Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers? (9).

Et Musset est capable de dire avec Shakespeare :

Mon amour est la fièvre encor passionnée
Pour tout ce qui nourrit le foyer de son mal...

(9) *Poésies nouvelles*, p. 67-68.

Ma raison sans vertu, malade sans remède;
Ma folie en fureur toujours croît, toujours bout;
Mes pensers, mes discours, au faux qui les possède
Se livrant au hasard, sont l'ivresse d'un fou!
J'avais juré ton âme belle et ton front clair,
Et tu n'es que nuit noire et ténébreux enfer (10).

Et dans *Un Caprice* le symbole de la jalousie à son comble pour Mme de Léry est Othello, car elle s'adresse ainsi à Chavigny : « Je ne vous avais jamais vu jaloux, mais vous l'êtes comme un Othello. » (11). Dans une des dernières pièces de Musset, le marquis conseille à Bettine de remonter sur la scène et de reprendre la harpe de Desdémone. Musset, donc, n'a pas oublié Desdémone vers la fin de sa carrière (12).

II

La scène du mouchoir.

Nous ne voyons pas seulement des mentions d'Othello et de Desdémone, mais des réminiscences singulières se présentent de temps en temps. Par exemple, dans la deuxième scène de l'acte II, André del Sarto croit que Cordiani est parti de la ville après la découverte de sa trahison. André lui pardonne, mais la nuit, lorsqu'il cause avec Lucrèce, il est incapable de cacher sa jalousie. Il remarque que sa femme est pâle et lui demande si elle a été effrayée. Lucrèce, au lieu de répondre, paraît inquiète de l'absence de quelqu'un :

(10) Sonnet CXLVII :

My love is as a fever, longing still,
For that which longer nurseth the disease...
Past care I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thought and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly express'd;
For I have sworn thee fair, and thought thee bright
Who art as black as hell, as dark as night.

(11) *Un caprice*, t. II, p. 209.

(12) *Bettine*, p. 372.

ANDRÉ. — Vous ne portez plus de bagues? Les vôtres vous déplaisent? Ah! je me trompe, en voici une que je ne connaissais pas encore.

LUCRÈCE. — Cette scène, en vérité, m'a effrayée. Je ne puis vous cacher que je suis souffrante.

ANDRÉ. — Montrez-moi cette bague, Lucrèce; est-ce un cadeau? est-il permis de l'admirer?

LUCRÈCE (*donnant la bague*). — C'est un cadeau de Marguerite, mon amie d'enfance.

ANDRÉ. — C'est singulier, ce n'est pas son chiffre! Pourquoi donc? c'est un bijou charmant, mais bien fragile. Oh! mon Dieu, qu'allez-vous me dire? Je l'ai brisé en le prenant.

LUCRÈCE. — Il est brisé? mon anneau brisé?

ANDRÉ. — Que je m'en veux de cette maladresse! Mais en vérité, le mal est sans ressource.

LUCRÈCE. — N'importe! rendez-le moi tel qu'il est.

ANDRÉ. — Qu'en voudriez-vous faire? L'orfèvre le plus habile n'y pourrait trouver remède. (*Il le jette à terre et l'écrase.*)

LUCRÈCE. — Ne l'écrasez pas! J'y tenais beaucoup.

ANDRÉ. — Bon, Marguerite vient ici tous les jours. Vous lui direz que je l'ai brisé et elle vous en donnera un autre. Avons-nous beaucoup de monde ce soir? Notre souper sera-t-il joyeux?

LUCRÈCE. — Je tenais beaucoup à cet anneau (13).

Cette scène est essentiellement inspirée de celle du mouchoir, dans *Othello* (14). Deux maris jaloux soupçonnent un ami qui a toujours accès au foyer. Les deux scènes traitent d'un objet de quelque valeur consacré à la mémoire d'un ami. Comme dans *Othello*, les questions répétées à l'égard du mouchoir révèlent la jalousie du héros; ainsi, dans *André del Sarto*, la mention de l'anneau à plusieurs reprises produit le même résultat. Les deux femmes essaient d'abord de détourner le sujet de la conversation, mais dans leur effort innocent pour disculper le jeune homme, elles ne font, sans s'en douter, qu'aggraver les soupçons du

(13) *André del Sarto*, t. I, p. 103-103, acte II, scène II.

(14) *Othello*, acte III, scène IV.

mari. Pourquoi Musset aurait-il introduit dans sa pièce en la déguisant cette anecdote shakespearienne? Qu'on se rappelle la renommée dont *Othello* jouissait en France vers 1830. Le déploiement d'un mouchoir sur la scène était l'occasion d'un véritable tumulte, expliquant combien fut mal reçue la première représentation de la traduction de Vigny. Musset s'est-il rappelé cet incident et a-t-il choisi exprès un objet qui ne choquerait pas autant les convenances classiques et qui serait un peu plus poétique qu'un mouchoir? (15).

Le même incident se trouve dans *On ne badine pas avec l'amour*, avec changement de sexe. Camille, cachée, voit Perdican jeter sa bague dans l'eau de la fontaine. En même temps qu'il la jette, Perdican dit à Rosette que c'est une bague que Camille lui avait donnée. Voici l'échange de paroles lorsque Camille rencontre le jeune homme un peu plus tard :

CAMILLE. — Cela est singulier, vous n'avez plus au doigt la bague que je vous ai donnée?

PERDICAN. — Je l'ai perdue.

CAMILLE. — C'est pour cela que je l'ai trouvée; tenez, Perdican, la voilà (16).

Le mouchoir d'*Othello* rappelle la mèche de cheveux et le médaillon dans *Don Paez* (17), mais le mouchoir lui-même reparaît dans les *Contes* et les *Nouvelles*. Dans la nouvelle *les Deux maîtresses*, un jeune homme, Valentin,

(15) On prétend que Schiller a introduit cette scène du mouchoir en France le premier. La scène vers la fin du *Marchand de Venise* (toujours Venise) est intéressante à cet égard. Bassanio a juré de garder un anneau que sa femme lui a donné. Portia, déguisée en juge, le lui dérobe. De retour, elle confond le pauvre mari en demandant l'anneau. C'est plutôt la situation de Perdican. Après avoir accusé Bassanio de perfidie, Portia produit l'anneau.

(16) *On ne badine pas avec l'amour*, acte III, scène vi, t. I, p. 313, et scène III, p. 307.

(17) *Don Paez* (*Premières poésies*, p. 9).

aime Mme Isabelle de Parnes, qui est riche, et Mme Delaunay, qui est veuve et pauvre. Avec une indécision digne d'Hamlet, Valentin ne peut pas discerner celle qu'il préfère : il fréquente donc l'une et l'autre. Un jour, chez Mme Delaunay, il laisse tomber sur un fauteuil un mouchoir délicatement brodé portant les initiales I et P. Mme Delaunay le ramasse et verse des larmes. Valentin, croyant rendre le mouchoir à Mme de Parnes, lui avait donné celui de la veuve. Suit un dialogue où Valentin prétend n'attacher aucune importance au mouchoir et où il affirme que la jalousie est un sentiment qu'il déteste. Mme de Parnes saisit le mouchoir qu'il a repris et le jette par la fenêtre. « Je veux savoir, dit en riant la marquise, jusqu'à quel point vous y tenez, et je suis curieuse de voir si vous descendriez le chercher. » (18). Valentin se précipite en bas, mais ne peut rien trouver. Dans l'*Othello* de Shakespeare, c'est la femme qui cherche inutilement et avec empressement le mouchoir. Le changement de sexe s'opère encore.

III

Desdémone.

George Sand devient pour Musset, par un saut prodigieux de l'imagination, une Desdémone :

... Tu n'as pas répondu, même par un sourire,
A ceux qui s'épuisaient en tourments inconnus,
Pour mettre un peu de fange autour de tes pieds nus.
... Comme Desdémona, t'inclinant sur ta lyre,
Quand l'orage a passé tu n'as pas écouté,
Et tes grands yeux rêveurs ne s'en sont pas douté (19).

C'est ici, outre George Sand, sans doute la Desdémone de Rossini, puisqu'elle s'incline sur la lyre et que nous

(18) *Nouvelles*, p. 39-49.

(19) *Correspondance*, p. 64, Paris, 10 mai 1834 (Lettre de Musset à George Sand).

sommes en présence d'un orage. Cinq ans plus tard, cette vision de Desdémone est toujours vivante, enrichie par le talent de Pauline Garcia :

« La Malibran jouait Desdémone en Vénitienne et en héroïne; l'amour, la colère, la terreur, tout en elle était expansif; sa mélancolie même était énergique, et la romance du *Saule* éclatait sur ses lèvres comme un long sanglot. On eût dit qu'elle mettait en action ce mot d'Othello débarquant et embrassant sa femme: « O ma belle guerrière! », et cette fière parole devait plaire, en effet, à son ardent génie. » Pauline Garcia a imprimé au rôle entier un grand caractère de douceur et de résignation. Ses gestes craintifs, modérés, trahissent à peine le trouble qu'elle éprouve. Son inquiétude et le pressentiment secret de sa destinée, pressentiment qui ne la quitte pas, ne se révèlent que par des regards tristes et suppliants, par de tendres plaintes, par de doux efforts pour ressaisir la vie.

Excellent wretch! perdition catch my soul,
But I do love thee! Othello ⁽²⁰⁾.

(Note de l'auteur.)

Une petite réminiscence en 1844 nous montre que Musset n'a pas oublié l'héroïne de Shakespeare. Musset fait remarquer que tout le monde « s'est servi des chroniques, des ballades et des légendes, Michel-Ange et La Fontaine, Desdemona ⁽²¹⁾ et Giselle, tous enfin, depuis Sainte-Thérèse jusqu'à Voltaire ».

(20) 1^{er} novembre 1839, *Théâtre italien; Débuts de Mademoiselle Pauline Garcia* (*Revue des Deux-Mondes*).

(21) Remarquez que Musset emploie souvent l'orthographe anglaise des noms des personnages.

IV

Quelques anciens sanglots

Dans la septième strophe du *Saule*, Miss Smolen disait, avant de fermer la paupière, comme Desdémone : « Tuer pour trop aimer. » ⁽²²⁾. Voici les paroles précises de Desdémone :

« C'est mourir d'une mort bien contre nature que d'être tuée pour aimer. » ⁽²³⁾. Pourquoi Musset ajoute-t-il ce « trop ». Voit-il les résultats de cet amour ? C'est peut-être qu'il ne connaît que l'amour excessif, démesuré, et ne saurait comprendre un amour ordinaire et banal. Puis, dans le fragment *Lucie*, l'auteur se trouve seul avec Lucie qui appuie sur lui sa tête, et Musset se demande :

Sentais-tu dans ton cœur Desdemona gémir,
Pauvre enfant ? Tu pleurais ; sur ta bouche adorée
Tu laissas tristement mes lèvres se poser,
Et ce fut la douleur qui reçut mon baiser ⁽²⁴⁾.

Nous commençons à comprendre pourquoi Shakespeare a plu aux romantiques ; c'est à cause des douleurs de cette héroïne qui reçoit des baisers. Enfin, dans les stances dédiées à la Malibran, Musset demande à celle-ci si ce n'était pas hier qu'elle avait chanté le *Saule* :

N'était-ce pas hier, pâle Desdemona ?
N'était-ce pas hier qu'à la fleur de ton âge
Tu traversais l'Europe, une lyre à la main... ⁽²⁵⁾.

Il s'agit ici du troisième acte de l'*Otello*, où, penchée sur sa harpe, ses cheveux épars sur ses épaules nues, de vraies larmes dans ses yeux de gazelle, la Malibran a dû présenter une image séduisante. Plus loin, Musset conclut

(22) *Le Saule* (*Premières poésies*, p. 186).

(23) *Othello*, V, n.

(24) *Lucie* (*Poésies nouvelles*, p. 39).

(25) *A la Malibran* (*Poésies nouvelles*, p. 84).

que « rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir ». Et pour conclure, nous lisons les vers :

L'amour, la confiance et la douce pitié
Viennent toujours glisser sur ton être insensible,
Comme des gouttes d'eau sur un marbre poli p (26).

qui rappellent le vers d'*Othello* et la pauvre Barbara, dont « les pleurs s'échappaient à dissoudre la pierre » (27). En somme, les belles cantatrices et les actrices de talent ont donné l'essor aux rêves shakespeariens de la jeunesse de notre auteur et les ont enrichis. C'est sans doute pour cela que les noms des jeunes filles de Shakespeare reviennent si souvent sur ses lèvres. Mais Shakespeare plaît à Musset pour une autre raison. Que l'on se rappelle :

Aimerais-tu les fleurs, les prés et la verdure,
Les sonnets de Pétrarque et le chant des oiseaux,
Michel-Ange et les arts, Shakespeare et la nature,
Si tu n'y retrouvais quelques anciens sanglots p (28).

Et le résumé de ce chapitre se trouve dans le dernier vers. Musset avait retrouvé en Shakespeare « quelques anciens sanglots ».

(26) *La coupe et les lèvres* (Premières poésies, p. 209).

(27) *Othello*, acte IV, scène III : « Her salt tears fell from her, and softened the stones. » La traduction est difficile.

(28) *La nuit d'octobre* (Poésies nouvelles, p. 70).

CHAPITRE VIII

HAMLET ET OPHELIE

1. L'admiration de Musset pour Hamlet. — II. Hamlet et le rêve. — III. La philosophie d'Hamlet. — IV. Hamlet adapté ou Lorenzaccio shakespearien. — V. Réminiscences de la folie d'Ophélie. — VI. Pour conclure.

I

L'admiration de Musset pour Hamlet.

Nous avons dit, dans le précédent chapitre, qu'Othello n'était pas un inconnu pour Musset âgé de dix-neuf ans; nous pouvons affirmer maintenant qu'il connaissait Hamlet même avant. A l'âge de dix-huit ans, Alfred écrit à son ami Paul Foucher : « Mon oncle ⁽¹⁾ est un homme excessivement instruit; quand je lui parle des drames qui me plaisent ou des vers qui m'ont frappé, il me répond : « Est-ce » que tu n'aimes pas mieux lire tout cela dans quelque » bon historien ? Cela est toujours plus vrai et plus » exact. Toi qui as lu *Hamlet*, de Shakespeare, tu sais quel effet produit sur lui le savant et érudit Polonius ! Et pourtant cet homme-là est bon... il n'est pas de ces gens pour qui le ruisseau n'est que de l'eau qui coule, la forêt que du bois de telle et de telle espèce... » ⁽²⁾. Musset ne dit pas que l'un des drames qui lui plaisent est *Hamlet*, ni qu'il

(1) Le Marquis de Cogners, Onésiphore de Musset (près du Mans).

(2) Barine, *Alfred de Musset*, p. 19, 23 sept. 1827. C'est-à-dire que Musset avait presque 18 ans. Il est né le 11 décembre 1810.

trouve des vers qui le frappent, mais c'est ce que nous allons montrer maintenant.

Dans les *Marrons du feu*, Rafaël se couche aux pieds de Rose et commence ainsi :

Je suis Hamlet aux genoux d'Ophélie.

Mais, reine, ma folie est plus douce, et mes yeux

Sous vos longs sourcils noirs invoquent d'autres dieux (3).

Ici ce n'est pas la philosophie d'Hamlet que Musset aime, mais bien son attitude romantique aux pieds d'Ophélie. Dans la dédicace de *la Coupe et les Lèvres*, Musset, pour montrer qu'il aime quelque chose, s'exprime de cette façon :

Je m'en vais vous répondre à peu près comme Hamlet :

Doutez, Ophélia, de tout ce qu'il vous plaît,

De la clarté des cieux, du parfum de la rose;

Doutez de la vertu, de la nuit et du jour;

Doutez de tout au monde, et jamais de l'amour (4).

Mettons maintenant en parallèle les paroles exactes d'Hamlet :

Doutez que les astres soient de feu,

Doutez que le soleil se meuve,

Doutez que la vérité soit la vérité :

Mais ne doutez jamais que je vous aime (5).

Sauf le parfum de la rose, qui est bien de l'invention de Musset, nous avons la même idée, et ennoblie un peu

(3) *Les Marrons du feu* (*Premières poésies*, p. 33).

(4) *Premières poésies*, p. 200.

Puis Musset quitte Shakespeare pour Molière. Il est intéressant de constater cette juxtaposition si fréquente de Shakespeare et des classiques français.

(5) *Hamlet*, II, II (Trad. Letourneur, t. V, p. 81-82) :

Doubt thou the stars are fire;

Doubt that the sun doth move;

Doubt truth to be liar;

But never doubt I love.

(Presque des vers rimailés et burlesques.)

sans traduction littérale. Ceci nous indiquerait qu'il ne faut pas chercher chez Musset des expressions de Shakespeare textuellement traduites ni des imitations serviles, mais il semble évident que Musset a bien assimilé des passages de Shakespeare, qui ont contribué à cette « atmosphère shakespearienne » remarquée par les critiques. On l'a considérée comme très vague et presque insaisissable. Elle serait plus charmante ainsi peut-être, mais notre curiosité nous pousse à chercher plus avant. Remarquons comment Musset a adapté ce passage au goût français. De nos jours on ne croit pas que tous les astres soient « de feu » et l'on considère le soleil comme relativement fixe dans notre système solaire. Tout en respectant la logique, Musset ne perd rien de la poésie exquise. Et si Musset n'est pas amoureux, sa foi en « l'amour » n'est jamais ébranlée. Ce rôle d'Hamlet confident et « ami » de Musset est intéressant.

II

Hamlet et le rêve.

Mais Musset nous fait penser en plus à cet autre Hamlet avec ses élans de rêve, ses caprices de verve et d'ironie et son esprit concentré sur la vision d'une vie tragique. Lorsque Musset écrit : « La vie est un songe, il n'y a rien de stable ici-bas » ⁽⁶⁾, il pense sans doute aux paroles d'Hamlet dans son célèbre soliloque, paroles devenues banales, mais qui montrent bien l'état d'âme qui essaie de « voir, savoir, douter, fureter, s'inquiéter et se rendre misérable » ⁽⁷⁾. Voilà un véritable Hamlet, un homme qui s'écrie : « Ainsi parlaient et gémissaient en moi deux voix terribles et contraires. » ⁽⁸⁾. Une autre phrase de Musset nous fait

(6) *Confession*, p. 289.

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*, p. 287.

penser à Hamlet, qui fait représenter la réalité de la vie par des comédiens : « Quelle idée les débauchés doivent-ils se faire du monde ? ils s'y trouvent à chaque instant comme des comédiens dans une coulisse. » (9).

« La vie est un sommeil, l'amour en est le rêve », nous dit Musset, rappelant ainsi Hamlet, qui avait dit : « Un songe n'est lui-même qu'une ombre. » (10). Le monde n'est pour Hamlet qu'une création irréaliste et sans attrait, ainsi que pour Musset contrarié dans toute affaire du cœur. Hamlet nous dit, dans cette tirade bien connue : « Être ou ne pas être ! c'est là la question. » Et Frank, dans *la Coupe et les Lèvres*, répète : « Pourquoi ne vois-je rien ? Voilà la question. Suis-je un épouvantail ? » (11). Dans *Namouna*, la rêverie est agréable à Musset :

Ah ! si la rêverie était toujours possible !
Et si le somnambule, en étendant la main,
Ne trouvait pas toujours la nature inflexible... (12).

Et Musset recule comme Hamlet devant le redoutable aspect de la réalité. C'est certainement aussi la philosophie d'Hamlet dans le *Souvenir*, où Musset se demande ce que c'est que la pensée humaine :

Comment vivez-vous donc, étranges créatures ?
Vous riez, vous chantez, vous marchez à grands pas...
...Et vous criez alors que la vie est un songe...
...Oui, sans doute, tout meurt ; ce monde est un grand rêve (13).

Le mystère est dans la vie, dans le monde entier, et comme le tissu irréel de la vision de la *Tempête* :

Les tours coiffées de nuages, les palais somptueux, les temples solennels, le grand globe lui-même et tout ce qu'il contient se dissoudront un jour sans laisser plus de

(9) *Ibid.*, p. 281.

(10) *Hamlet*, II, II.

(11) *Premières poésies*, p. 208.

(12) *Namouna*, LVI (*Premières poésies*, p. 319).

(13) *Poésies nouvelles*, p. 180.

trace derrière eux que n'en a laissé en s'évanouissant ce vaporeux spectacle. Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves, et notre pauvre petite vie est environnée de sommeil (14).

Nous retrouvons des pensées fort semblables dans les *Nuits*, de Musset :

En traversant l'immortelle nature
L'homme n'a su trouver de science qui dure;
Puisque, jusqu'aux rochers, tout se change en poussière... (15).
Sur ce peu de fange où nous sommes (16).

Dans l'homme : « Tout passe et disparaît, tout est fantôme en lui » (17).

Ces paroles nous font penser à celles d'Hamlet : « ... cette belle sphère, la terre, me semble un stérile promontoire; que ce dais ravissant, l'air, voyez-vous, ... ne m'apparaît pas autre chose, parbleu, qu'un odieux et pestilentiel assemblage de vapeurs. Quel chef-d'œuvre que l'homme !... Et cependant qu'est-ce pour moi que cette quintessence de poussière; l'homme ne me plaît pas, non, ni la femme non plus, quoique votre sourire semble me dire qu'elle me plaît. » (18).

Vers la fin de la dédicace de *la Coupe et les Lèvres*,

(14) *La Tempête*, IV, 1 (Trad. Montegut, t. I, p. 35) :

The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit shall dissolve.
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made of; and our little life
Is rounded with a sleep.

(15) *La nuit d'août : le Poète* (Poésies nouvelles, p. 61).

(16) *La nuit de décembre : la Vision* (*Ibid.*, p. 56).

(17) *Lettre à M. de Lamartine* (*Ibid.*, p. 79).

(18) *Hamlet*, II, II. « The earth seems to me a steril promontory; this most excellent canopy the air, look you..., why, it appears no other thing to me, than a foul and pestilent congregation of vapors... What a piece of work is man! And yet to me what is this quintessence of dust? man delights me not nor woman neither; though by your smiling you seem to say so. » (Trad. Montégut, t. III, p. 496).

après une citation d'une comédie de Racine, Musset répète d'une façon fantaisiste ce vers : « Man delights not me, sir, nor woman neither. »⁽¹⁹⁾.

Et dans la *Nuit de Décembre* nous trouvons des vers qui, de quelque façon, nous font penser à Hamlet :

Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir ?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage ?
Est-ce un vain rêve ? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir ?⁽²⁰⁾.

Mais, après tout, qu'y a-t-il de réel pour Musset ? Il nous dit quelque part qu' « aimer est quelque chose et le reste n'est rien »⁽²¹⁾. Cependant : « L'amour qui se tait n'est qu'une rêverie... Le silence est la mort, et l'amour est la vie. » Nous voyons donc où une étroite liaison entre les idées de l'amour, le rêve et la mort chez Musset, ou bien nous voyons l'incohérence ou la folie d'un Hamlet.

Dans *Hamlet*, Shakespeare se plaît à créer l'image d'un rêve autour d'une peinture de caractère. Cet élément caractérise également le théâtre de Musset. Le prince de la *Nuit Vénitienne* soutient qu'il adore le portrait de sa fiancée inconnue et qu'il a voulu « voir sourire » ledit portrait. La fiancée, Laurette, lui demande si c'est encore une de ses fantaisies. « Un rêve, comme tout au monde », réplique le jeune homme⁽²²⁾. Pourtant, malgré sa philosophie, qui est celle d'Hamlet, c'est un Roméo, car il embrasse sur-le-champ la jeune fille. « Insensés que nous sommes ! nous nous aimons. Quel songe avons-nous fait, Camille ? », demande Perdican, puis il reprend : « Hélas !

(19) *Hamlet*, II, II : « L'homme ne me trompe pas ni la femme non plus. » (Musset donne l'anglais). « L'homme ne me plaît pas », autre version.

(20) *Poésies nouvelles*, p. 55.

(21) *Idylle* (*Poésies nouvelles*, p. 120).

(22) *La nuit vénitienne*, I, II, t. I, p. 61.

cette vie est elle-même un si pénible rêve! pourquoi encore y mêler les nôtres? » (23).

III

La philosophie d'Hamlet.

Dans Hamlet aussi, Shakespeare se plaît dans des méditations philosophiques sur la destinée humaine. Cette impression profonde du néant du monde et de la vie se poursuit dans un propos tel que celui qui représente un roi qui fait un voyage à travers l'intestin d'un mendiant. Ce mendiant a mangé un poisson attrapé par un ver nourri du cadavre du feu roi. En effet, la Mort est la seule majesté que le grand poète anglais ait révérée. Prétendre cependant que tout ce qu'il y avait de macabre dans l'œuvre de ces romantiques remontait à Shakespeare serait absurde, mais ce qui paraît être de lignée shakespearienne c'est une tirade sur la mort suivie d'une scène d'amour et ensuite une description comique, comme celle du pédant Mercanson dans le roman de Musset (24). Ou bien prenons une idée comme celle-ci : « Ne trouvez-vous pas... que les hommes comme Juvenal, comme Shakespeare, comme Byron, tirent des entrailles de la terre où ils marchent, de la terre boueuse attachée à leurs sandales, une argile vivante et saignante, qu'ils pétrissent de leurs larges mains. Ils promènent sur leurs contemporains des regards attristés, taillent un être à leur image, lui crient : « Regardez-vous ! », puis ensevelissent avec eux leur épouvantable effigie. » (25). Musset voulant montrer combien profondément Shakespeare fouille le cœur humain, mais que « l'action n'est pour lui qu'un moule de sa pensée »,

(23) *On ne badine pas avec l'amour*, III, VIII, t. I, p. 323-324.

(24) *Confession*, p. 155.

(25) *Mélanges*, p. 133.

représente Hamlet », qui sous les yeux vous étale un squelette » ⁽²⁶⁾. Puis Musset développe l'idée d'Hamlet :

Songez, si vous voulez, de quels muscles d'athlète,
De quelle chair superbe et de quels vêtements
Pourraient être couverts de si beaux ossements ⁽²⁷⁾.

Et dans *la Coupe et les Lèvres* on a certainement un souvenir d'*Hamlet* dans ce passage :

Et vous, noirs fossoyeurs, sur la bière commune
Pour ergoter encor vous viendrez vous asseoir;
... Vous galvaniserez ce cadavre insensible,
Habiles vermiseaux, quand vous l'aurez rongé... ⁽²⁸⁾.

La formule par laquelle on peut résumer ce funèbre soliloque de Frank, maint passage de *Namouna*, l'apostrophe à Voltaire dans *Rolla* et d'autres passages est ceci : « sans religion pas d'amour, et sans amour pas de société ». Cette ombre sinistre d'Hamlet s'y entrevoit et contribue peut-être à la mélancolie de Musset, cette intuition d'une tristesse écrasante de son époque. Le mal de ce siècle, Musset l'appelait nettement l'épuisement moral, stérilité, sécheresse inféconde.

Très intéressant à cet égard est le passage où Hamlet fait remarquer à la reine que : « L'habitude, ce monstre qui ronge et détruit tous les sentiments, tous les penchants, est un ange en ceci; c'est qu'il donne insensiblement aux actes bons et vertueux une aisance, un air naturel qui les fait croire innés dans l'homme. » ⁽²⁹⁾. Ces observations ont

(26) Dédicace de *la Coupe et les Lèvres* (*Premières poésies*, p. 202).

(27) L'Hamlet de Shakespeare « voit l'effet » et Joad de Racine « voit la cause », nous montrant encore combien Shakespeare et Racine se complètent pour Musset.

(28) *La coupe et les lèvres*, IV, 1 (*Premières poésies*, p. 250).

(29) Hamlet, III, iv.

That monster custom, who all sense doth eat,
Of habits devil, is angel yet in this,
That to the use of actions fair and good
He likewise gives a frock or livery,
That aptly is put on.

pu servir comme point de départ pour les réflexions sur *Rolla* :

L'habitude, qui fait de la vie un proverbe,
Lui donnait la nausée. Heureux ou malheureux
Il ne fit rien comme elle et garda pour ses dieux
L'audace et la fierté, qui sont ses sœurs aînées (30).

Musset a-t-il gardé un souvenir inconscient de « l'habitude, ce monstre qui tyrannise tout en engendrant de petites hypocrisies » et a-t-il voulu créer autrement son héros Jacques Rolla? Rolla peut dire certainement, avec Hamlet : « O Dieu! qu'elles me semblent fastidieuses, insipides et vaines, toutes les jouissances de ce monde! O Dieu! que je le dédaigne, et qu'il me lasse » (31), tandis que Mardoche ajoute :

... je m'ennuie.
Shakespeare, dans *Hamlet*, dit qu'on tient à la vie
Parce qu'on ne sait pas ce qu'on doit voir après (32).

Et le sujet des rêves s'impose de nouveau, car les paroles exactes d'Hamlet sont :

« Mourir, dormir. Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle. Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort?... » (33).

Et l'écho sonore se fait entendre dans l'œuvre de Musset :

Ainsi tous deux fuyaient les cruautés du sort.
L'enfant dans le sommeil, et l'homme dans la mort! (34).

(30) *Poésies nouvelles*, p. 5.

(31) Acte I, scène II : *Classiques pour tous*, p. 45.

(32) Musset ajoute que ces vers lui semblent beaux, mais qu'ils seraient plus vrais s'ils disaient qu'on y tient parce qu'une cervelle a peur d'un pistolet qui s'applique sur elle.

(33) *Hamlet*, II, 1 : « To die, to sleep; to sleep : perchance to dream : ay there's the rub; for in that sleep of death what dreams may come. »

(34) *Rolla* (*Poésies nouvelles*, p. 19).

IV

Hamlet adapté ou Lorenzaccio shakespearien.

Mais ces réminiscences d'Hamlet existent-elles chez un personnage de Musset d'une façon soutenue et évidente? Fantasio a peut-être les attributs d'un Hamlet gamin, mais, dans le personnage de Lorenzaccio, Musset s'est visiblement souvenu de Hamlet. Ces deux vengeurs sont de la même famille. Hamlet et Lorenzaccio ont commencé par être des étudiants paisibles et diligents. Tout à coup une idée les obsède, et leur raison s'en trouve atteinte. Ils sont sujets à des hallucinations, d'une disposition nerveuse et de tempéraments excitables. Les deux ont pour fonction de tromper le roi et ses espions. Lorenzaccio est un Hamlet bouffon, qui fait le débauché pour endormir Alexandre de Médicis dans une trompeuse sécurité et le frapper d'un coup infaillible. Le prince de Danemark contrefait le fou pour ne pas éveiller les soupçons du roi. Les jeux de scène sont rares dans les pièces de Musset. Pendant que Lorenzaccio attend l'arrivée du duc pour l'assassiner, une horloge « sonne ». Est-ce un souvenir de l'attente pour le fantôme du père d'Hamlet? Hamlet et Lorenzaccio ont l'esprit en désordre, paralysé, mais néanmoins quelque chose les incite à agir. Comparez leurs méditations et leurs retours sur eux-mêmes, leurs cris de dégoût et de désespoir. Il n'y a rien de plus impressionnant, de plus tragique, de plus humain que le monologue d'Hamlet, si ce n'est celui de Lorenzo à la scène iv de l'acte IV. Les hommes, autant que les femmes de Musset, ont une légèreté moqueuse et une agréable insolence qui ne se trouve pas ailleurs que dans l'œuvre de Shakespeare. Qu'on lise les entretiens de Lorenzaccio avec Bindo et Venturi et ceux d'Hamlet avec Guildenstern ou Rosencrantz pour en être convaincu. Hamlet raille le mariage, l'amour; pour lui, la beauté pousse les hommes au mal. Lorenzo est

plein d'une ironie amère contre la jeunesse, l'innocence, les amis; il abonde en sinistres plaisanteries et en sarcasmes. Les paroles mêmes de ce raisonneur sarcastique font penser quelquefois à Hamlet : « ... quand je plaisante sur mes pareils, je me sens sérieux comme la mort au milieu de la gaieté. Brutus a fait le fou pour tuer Tarquin, et ce qui m'étonne en lui, c'est qu'il n'y ait pas laissé sa raison... » (35). De même Hamlet simule la folie pour tuer le souverain et y laisse sa raison. Si Musset nomme ainsi Brutus, Hamlet plaisante également à son sujet avec Polonius :

POLONIUS. — J'ai fait le rôle de Jules César; j'étais dans le Capitole (36) : Brutus m'a assassiné.

HAMLET. — Ce Brutus a fait une action brutale de tuer un si grand veau (37).

Et Musset adapte le ton et la situation de Shakespeare, peut-être sans le savoir. Lorenzaccio, qui s'entraîne pour le suprême effort de sa carrière, s'écrie dans une sorte de démente sublime : « O ma vengeance! O dent d'Ugolin! il vous faut le crâne, le crâne! ». Scoronconcolo l'arrête : « Es-tu en délire? As-tu la fièvre, ou es-tu toi-même un rêve? » (38). Est-ce le portrait d'un Italien dessiné par un Français ou d'un Danois exécuté par un Anglais? Et, comme Hamlet, nous débutons et nous terminons avec un rêve.

(35) *Lorenzaccio*, III, III, t. I, p. 504.

(36) Inexactitude de Shakespeare. César a été assassiné dans le théâtre de Pompée.

(37) *Hamlet*, III, II : « POLONIUS : I did enact Julius Caesar : I was killed i' the Capitol; Brutus killed me. — HAMLET : It was a brute part of him to kill so capital a calf there. »

(38) *Lorenzaccio*, I, III, p. 482.

V

Réminiscences de la folie d'Ophélie.

Si la poésie, le rêve et le délire d'Hamlet impressionnent Musset, c'est surtout la folie d'Ophélie qui l'attache. Le poète français ressent de la pitié et surtout de la sympathie pour cette jeune fille triste et abandonnée, outragée et oubliée. Mais cette sympathie pour sa démente devient presque de l'admiration. Dans une poésie, il opine que celui qui ne connaît pas les soupirs et ne sait pas sortir seul au hasard, chantant quelque refrain, ne sera jamais poète :

Plus fou qu'Ophélia, de romarin coiffée,
Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée...
Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus...
Grand homme, si l'on veut; mais poète, non pas (39).

Ophélie frappe Musset, peut-être parce qu'il était sujet à des accès de folie lui-même. Il est vrai que les Jeunes-France de l'époque auraient pu très bien prendre Ophélie comme modèle, si l'on en croit le volume de Théophile Gautier (40).

(39) *Après une lecture (Poésies nouvelles, p. 205-206)*. Vacquerie s'est chargé de venger Hugo de cet outrage dans *Profilis et grimaces*, dont les pages 171-219 sont consacrées à Alfred de Musset. Dans les passages qui nous intéressent, citons, p. 190 : « On ne sait par où saisir ce régicide mou (Lorenzo), ce mépriseur qui tue pour être estimé. L'action échappe comme le personnage; elle emprunte la mêlée shakespearienne, mais Shakespeare seul peut maintenir l'ordre dans ces scènes éparses et dans cette foule de figures. » Et, p. 217 : « Il (Musset) a le rire. Non pas le rire aux éclats de Rabelais ou de Shakespeare, la vaste bouffonnerie, mais la moquerie spirituelle... Il a surtout le sourire. *Namouna, l'Idylle, Une bonne fortune* et *Mimi Pinson* sont peut-être ses chefs-d'œuvre. Là il est à l'aise, il est vraiment chez lui..., ce qu'il verse est à lui, buvez tant que vous voudrez... »

(40) Gautier (Théophile), *Les Jeunes-France*, p. 35 : « Onophris, le

Mais une note plaintive s'introduit dans un petit sonnet exquis, écrit à Mme Ménessier-Nodier, où Musset parle de regrets, de mélancolie et de son cœur blessé; puis il ajoute :

Aimer n'importe quoi, c'est un peu de folie.
Qui nous rapportera le bouquet d'Ophélie
De la rive inconnue où les flots l'ont laissé (41).

VI

Pour conclure.

Si maintenant nous devons regarder l'ensemble de notre chapitre, nous dirions que Musset est frappé par l'étrangeté et la sincérité d'Hamlet. Cette philosophie de rêves et d'horreurs, cet effrayant délire d'un cerveau fiévreux et surexcité et cette morne démente d'une pensée fixe et invariable ont eu leur influence dans l'œuvre de Musset. Au contraire, cet anéantissement total de la raison qui résulte d'un choc subit dans le caractère d'Ophélie, figure pathétique, l'a peu impressionné.

N'oublions pas, dans l'étude de deux caractères opposés, qui n'ont en commun que de la folie, cet aveu de Musset lui-même : « Mon plus grand défaut était l'imitation de tout ce qui me frappait, non par sa beauté, mais par son étran-

soir, ne se fût pas regardé dans une glace pour un empire de peur d'y voir autre chose que sa propre figure; il n'eût pas fourré sa main sous son lit, parce qu'il craignait qu'une main froide et moite ne vînt au-devant de la sienne et ne l'attirât dans la ruelle. » Onuphrius est certainement Musset, car Gautier décrit ainsi un accès de fièvre (p. 68) : « Il ne sortit de sa pâmoison qu'au bout d'une heure; une fièvre furieuse y succéda. Sachant Onuphrius en danger, Jacintha oublia bien vite sa jalousie..., vint vite s'établir au chevet de son lit et lui prodigua les soins et les caresses les plus tendres. Il ne la reconnaissait pas; huit jours se passèrent ainsi; la fièvre diminua; son corps se rétablit, mais non pas sa raison... » (P. 69) : « La lumière s'était éteinte dans la lampe; cette belle imagination, surexcitée par des moyens factices, s'était usée en de vaines débauches. »

(41) *Poésies nouvelles*, p. 224.

geté, et, ne voulant pas m'avouer imitateur, je me perdais dans l'exagération, afin de paraître original... » (42). Notre jugement, après les recherches faites jusqu'ici, c'est que cette confession dans une confession n'est vraie que pour l'extrême jeunesse de Musset, et vraie seulement avec des réserves. Il a imité un autre, peut-être, il s'est inspiré souvent de Shakespeare, mais il ne l'a pas copié dans un seul vers ou caractère. Il est significatif qu'où Shakespeare dit : « Ne doutez jamais que je vous aime », Musset dit : « Ne doutez jamais de l'amour. » Musset n'a jamais aimé. Il a fait la chasse à l'amour; vaine poursuite, c'était là sa poésie. A-t-il trouvé dans *Hamlet* des vers qui lui ont montré que « la poésie est la maladie du pauvre animal appelé huître? » (43). Musset a-t-il gardé jusqu'à la fin cette maladie, ou est-il mort paisiblement, comme nous le raconte son frère? Musset a pu dire à cet Horatio, son frère, que « les angoisses cruelles, les lutttes poignantes, les larmes amères ont fait place enfin à une compagne bien chère, la pâle et douce mélancolie » (44).

(42) *Confession*, p. 109.

(43) *Correspondance*, p. 124, idée suggérée par Heine.

(44) *Ibid.*, p. 90. A Mme Sand, juill. 1834. Avant la rupture finale.

CHAPITRE IX

ROMEO ET JULIETTE ET L'AMOUR

- I. Amour à première vue, amour craintif et respectueux. — II. Pourquoi Musset aime Juliette. — III. Pressentiments et prémonitions dans l'amour de Juliette. — IV. La reine Mab et le cadavre de l'amour. — V. La religion de l'amour. — VI. « Adieu, ma Juliette ! ». — VII. Arrière-pensées.

I

Amour à première vue, amour craintif et respectueux.

Roméo et Juliette n'est pas la meilleure des tragédies de Shakespeare, et cependant c'est peut-être celle qui produit la plus vive impression parce qu'elle a l'accent inspiré de la jeunesse. Elle est passionnée, vivifiée par une émotion intérieure qui ne se retrouvera pas peut-être plus tard au même degré dans l'œuvre de l'auteur. Shakespeare ne se livrera plus aussi hardiment aux témérités de l'inspiration et il n'y aura plus la même fraîcheur. Telle est la pièce que Musset aurait dû aimer. Là il aurait pu :

Suivre l'imbroglio de ces amours mignons,
Poussés en une nuit comme des champignons.. (1).

Car ceci n'est autre que l'amour d'un Roméo et d'une Juliette. Au début de la pièce *Portia*, il est question d'un bal masqué et d'une jeune fille, noble, riche, adorée : « Quel était ce jeune homme en manteau noir ; il est depuis deux jours à Rome ? » demande Luigi. Vous a-t-il adressé la parole ? — Je l'ai trouvé très bien, dit Portia. » L'autre reprend : « Rien n'est plus curieux ni plus gai qu'un man-

(1) *Don Paez* (*Premières poésies*, p. 4).

teau noir au bal. » (2). C'est de cette façon que Roméo rencontre Juliette. En effet, Juliette voit Roméo pour la première fois à un bal masqué et, à première vue, elle l'aime. Cécile de Musset ne fait pas autrement : « Chez Mme de Gesvres, au bal déguisé... je savais que vous m'aimiez... Je ne vous ai vu que trois fois à ce bal... comme le cœur m'a battu! Tenez! croyez-moi, c'est là ce qui prouve qu'on aime, et c'est pour cela que je suis ici. » (3). Un autre Roméo qui a rencontré Juliette à un bal masqué et qui est tombé amoureux d'elle à première vue est Rodolphe, de l'*Idylle* :

Dès nos premiers regards nous devîmes amants.
C'était un mardi gras, dans une mascarade (4).

Et lorsque Camille se tient à la fenêtre, le marquis à genoux devant elle, Musset commente la similitude ainsi : « Si Roméo et Juliette, qui ne s'étaient vus qu'un soir dans un bal masqué, ont échangé dès la première fois tant de serments, fidèlement tenus, que l'on songe à ce que purent être les premiers gestes et les premiers regards de deux amants qui ne pouvaient dire que par la pensée ces mêmes choses, éternelles devant Dieu, et que le génie de Shakespeare a immortalisées sur la terre. » (5).

Il est vrai que la première fois que les deux amants se rencontrent au bal des Capulets, ils se parlent comme devaient se parler Pétrarque et Laure, avec une grande abondance de métaphores et de *concetti*. Ne croyez pas cependant qu'ils ne soient point émus. Ce langage orné n'est que la parure locale d'un amour soudain et irrésistible. Quelques euphuïsmes mis à part, il reste une aspiration ardente vers le bonheur, l'élan d'un âme qui a soif des

(2) *Portia* (*Premières poésies*, p. 69).

(3) *Il ne faut jurer de rien*, III, iv, t. II, p. 159-163.

(4) *Idylle* (*Poésies nouvelles*, p. 118).

(5) *Pierre et Camille* (*Contes*, p. 50).

voluptés de l'amour et qui, dans son impatience naïve, oublie quelques instants la pudeur de la jeune fille.

Cette timidité charmante s'évapore avec langueur à l'approche des flammes de l'amour, autre aspect particulier des amoureux shakespeariens qui se retrouve chez Musset. Roméo a déjà donné un baiser à Juliette, mais lorsqu'il s'approche du balcon, sans masque, il se dit : « Il me semble la voir parler; et cependant je n'entends nul son de sa voix. Qu'importe; ses yeux ont un langage ... Je veux leur répondre... Ah! je suis trop téméraire : ce n'est pas à moi qu'elle parle... L'écouterai-je parler encore, ou répondrai-je à ces mots?... Je te prends au mot : donne-moi le nom de ton amant et j'abjure le mien... » (6). Les hésitations et timidités des personnages de Musset sont aussi des plus gracieuses. Dans la *Confession d'un enfant du siècle*, Octave révere d'abord la charitable Mme Pierson comme un ange; en sa présence, il ne respire qu'en tremblant, et lui tendre la main serait commettre un sacrilège et « toucher aux vases sacrés » (7). Enfin, il ose lui offrir de l'escorter en sortant de la maison d'une malade qu'elle soigne. Un autre soir « elle me tendit la main, et je la touchai avec respect n'osant la porter à mes lèvres » (8). Plus de trois mois passent, mais, malgré ses transports d'amour, son respect pour Mme Pierson lui ferme la bouche. Un soir, après le dîner, en regardant la lune de la croisée un sanglot sort de son cœur. Il prend congé de Mme Pierson et erre comme un fou dans le village. Vers minuit, il s'approche

(6) *Roméo et Juliette*, II, II (*Classiques pour tous*, p. 28) :

« She speaks, and yet she says nothing; what of that?

Her eye discourses, I will answer it.

(V. note 74, p. 86.)

I am too bold, 'tis not to me she speaks ;

— Shall I hear more or shall I speak at this?

I take thee at thy word :

Call me but love and I'll be new baptized. »

(7) *Confession*, p. 148.

(8) *Ibid.*

de la maison. Mme Pierson est à la fenêtre et se met à chanter le refrain d'une romance. Ici, Juliette paraît se confondre un peu avec Desdémone, mais le reste de cette scène romanesque montre bien qu'elle est l'amante de Vérone (9).

Il est bien entendu que la plupart des héroïnes de Shakespeare ont des présages secrets et incertains avant la grande passion, mais la réticence et la timidité naturelle de Juliette se font remarquer davantage peut-être à cause des contrastes rapides. Et nous n'avons qu'à comparer ce passage de Musset :

... son œil rencontra l'œil timide
De la vierge tremblante, et le sien plus rapide
Sembla comme une flèche aller chercher le cœur.
Ce ne fut qu'un éclair. L'invisible étincelle
Avait jailli de l'âme... (10).

avec celui-ci, de Shakespeare :

Si jamais, ce jamais, il se peut qu'il soit proche,
Un frais visage a le pouvoir de vous charmer,
Vous connaîtrez alors les blessures secrètes
Que font les traits perçants de l'amour (11).

pour voir combien le cœur de Musset est sensible à ces détours mystérieux de l'âme d'une jeune fille. Et pour Roméo également c'est toujours le premier mouvement qui décide : « Elle est morte, donc je dois mourir », pense-t-il, il veut mourir et il mourra. Il y a l'impulsion irrésistible, il y a l'élan de la jeunesse. Il est donc naturel qu'une passion tempétueuse se déchaîne et déchire les voiles de timidité qui couvrent le cœur sincère.

(9) *Confession*, p. 157. Le reste de cette scène se trouve dans notre chapitre sur les décors, p. 38, note 68.

(10) *Le Saule* (*Premières poésies*, p. 172).

(11) *Comme il vous plaira*, III, v, Koszul, p. 125 :

If ever, — as that ever may be near, —
You meet in some fresh cheek the power of fancy,
Then shall you know the wounds invisible
That love's keen arrows make.

II

Pourquoi Musset aime Juliette.

C'est pourquoi Musset, le poète de la jeunesse et de l'amour, aimera une Juliette dont le sein palpite à l'appel du plaisir, qui pense à l'exil « pour jamais séparée », qui songe à l'adieu suprême, et dont l'âme immortelle reviendra comme une sœur fidèle. « O qu'elle est lente, cette journée », s'écrie-t-elle; l'expression est souvent fausse et exagérée, mais le sentiment est toujours vrai. On la trouve, cette Juliette, dans Juana qui attend avec un empressement fébrile l'arrivée de Roméo, c'est-à-dire Don Paez :

Comme elle est belle et noble, et comme, avec
L'attente du plaisir et le moment venu... elle écoute...
Dressant déjà mille fantômes,
La nuit comme un serpent se roule autour des dômes (12).

Juliette, mélange de timidité et de passion, est en même temps la personnification de la jeunesse pour Musset. Signalons que le poète français pense que Juliette est âgée de quinze ans, car il nous dit, dans *Rolla* : « Quinze ans ! O Roméo ! l'âge de Juliette ! » (13). Ces inexactitudes caractérisent les réminiscences de Shakespeare chez Musset et tendent à démontrer que ce sont des influences inconscientes plutôt que des emprunts directs ou des imitations serviles. Dans *Portia* nous trouvons une jeune fille mariée à quinze ans dont plusieurs traits nous rappellent Juliette. Dédamie, dans *la Coupe et les lèvres*, a un bon cœur de quinze ans; Margot, dans les *Nouvelles*, a quinze ans; le Comte, dans : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, parle d'une fille imaginaire et il lui donne le même âge, et dans *Lucie*, des *Poésies nouvelles*, l'héroïne, pâle et blonde,

(12) *Premières Poésies*, p. 16 (Roméo, dans un sens très limité).

(13) Juliette n'avait pas tout à fait 14 ans (*Roméo et Juliette*, acte I, scène III, ligne 12).

est âgée de quinze ans. Pourquoi Musset montre-t-il cette préférence presque chaque fois qu'il parle de l'âge d'une jeune fille ? Est-ce parce que les héroïnes de Boccace et d'autres auteurs italiens ont généralement quinze ans ? Est-ce parce qu'elle n'a rien d'impur alors, et ses sens dorment encore ⁽¹⁴⁾ ? Dans le passage de *Rolla* que nous venons de citer, après s'être écrié que Marie avait l'âge de Juliette, Musset s'adresse à Roméo :

L'âge où vous vous aimiez ! où le vent du matin,
Sur l'échelle de soie, au chant de l'alouette,
Berçait vos longs baisers et vos adieux sans fin ! ⁽¹⁵⁾.

Puis, c'est à la « fleur de l'Eden, belle Eve aux blonds cheveux », qu'il parle :

Tu sais trop bien qu'ailleurs c'est toi que l'homme adore;
Avec lui de nouveau tu voudrais t'exiler,
Pour mourir sur son cœur, et pour l'en consoler.

En passant, nous remarquons que la scène matinale, l'échelle de soie et le chant de l'alouette sont en effet liés à des réminiscences de Juliette. Dans le passage qu'encadrent ces vers, Musset juge l'âge de quinze ans si charmant que Dieu en a fait l'âge éternel des anges. Or cet ange, cette Eve aux cheveux blonds, cet être que l'homme adore, c'est-à-dire la femme idéale de Musset, voudrait comme Juliette s'exiler avec celui qui l'aime et mourir sur son cœur. Nous ne pouvons pas nous empêcher de croire que la Juliette de Shakespeare est devenue chère et presque réelle pour Musset. Il est vraiment dommage que George Sand n'ait pas été blonde et n'ait pas eu quinze ans lorsqu'elle a rencontré Musset, seulement Alfred n'aurait eu que six ans.

(14) *Rolla* (*Poésies nouvelles*, p. 12) : « Rien d'impur ne germait sous cette fraîche aurore. Pauvre fille ! A quinze ans ses sens dormaient encore. »

(15) *Ibid.*, p. 10-11.

III

Pressentiments et prémonitions dans l'amour de Juliette et leurs réminiscences dans l'œuvre de Musset

Continuons à marquer cette influence que Juliette et Roméo semblent avoir dans l'œuvre de Musset. Les pressentiments funestes dépeints dans la pièce de Shakespeare nous impressionnent à cause du langage et aussi parce que les deux amants ont successivement la même vision :

ROMÉO.

Mon cœur pressent qu'un sort, suspendu dans les astres,
Des ébats de ce soir fera la source amère
De tout un cours d'événements au bout desquels
La pitoyable vie enclose en ma poitrine
Sera livrée à quelque mort prématurée... (16).

Cette intuition shakespearienne est presque inexplicable dans la scène où Juliette paraît savoir que Roméo est là au-dessous de son balcon. Puis il semble à Juliette que quelque chose d'extraordinaire, d'effrayant, va avoir lieu, et son pressentiment devient presque une vision :

JULIETTE.

O Dieu ! j'ai l'âme ouverte à de mauvais présages :
Il me semble, à te voir là, maintenant, en bas,
Apercevoir un mort au fond d'une tombe.
Ou mon regard se trouble, ou tu deviens bien pâle.

ROMÉO.

Crois-moi, tu l'es aussi, mon amour à mes yeux...
Le chagrin altéré boit notre sang. Adieu ! (17).

(16) *Roméo et Juliette*, I, iv, Koszul, p. 47 : « Roméo... my mind misgives some consequences, yet hanging in the stars, shall bitterly begin his fearful date with this night's revels, and expire the term of a despised life closed in my breast, by some vile forfeit of untimely death. »

(17) *Ibid.*, III, v, p. 153 : « JULIETTE. — O God ! I have an ill-divining

C'est le dernier échange de paroles entre Roméo et Juliette. Ces avertissements reviennent à l'esprit de Roméo le lendemain lorsqu'il raconte un étrange songe où son épouse est venue le trouver sans vie et où ses baisers ont soufflé la vie sur ses lèvres (18). Comparons maintenant avec ces prémonitions le passage de Musset dans la *Nuit vénitienne* :

LAURETTE. — Je l'avais prévu, que cette nuit nous serait fatale (19).

ou ceux d'André del Sarto :

ANDRÉ. — C'est singulier, je n'ai jamais éprouvé cela. Il m'a semblé que Lucrèce partait.

LUCRÈCE. — Comme mon cheval s'est cabré en quittant la ville ! En vérité, tous ces pressentiments funestes sont singuliers (20).

Si Laurette prévoyait mal, c'est que Musset peut-être change le plan de sa pièce en l'écrivant. Si quelquefois Musset s'inspire de Shakespeare, nous l'avons déjà dit, ce n'est que pour un instant, et sa fantaisie reprend son vol. Parfois la réminiscence fait naître une pensée personnelle, et il suffit d'une suggestion pour que Musset se ressouvienne de cette pensée-là plusieurs fois interrompue. Dans la *Nuit vénitienne*, par exemple, il se souvient plus souvent de *Roméo et Juliette* que de l'épigraphe d'*Othello*. Si les prémonitions successives d'André et de Lucrèce proviennent de la pièce de Shakespeare, on remarque bien que Musset les a adaptées à sa guise. Il n'est jamais dominé par une inspiration de Shakespeare comme quelques-uns de ses contemporains et n'y choisit que ce qui plaît à sa fan-

soul. Methinks I see thee, now thou art below, As one dead in the bottom of a tomb : Either my eyesight fails or thou look'st pale. Roméo — And trust me, love, in my eye so do you : Dry sorrow drinks our blood. Adieu, adieu ! »

(18) *Roméo et Juliette*, V, 1, Koszul, p. 199.

(19) *André del Sarto*, scène 1, t. I, p. 37.

(20) *André del Sarto*, III, II (*Comédies et Proverbes*, t. I, p. 127).

taisie. Mais ce n'est pas tout. Dans *Margot*, Pierrot « ... suivit le cours d'eau avec un pressentiment de mauvais augure, et, apercevant quelque chose de blanc qui s'agitait dans les roseaux, il attira à lui un cadavre... » ^(20 bis). D'autres exemples abondent dans l'œuvre de Musset, mais les répéter ici n'ajouterait rien d'intéressant. Passons donc à un incident ou plutôt à une création d'imagination qui précède immédiatement le premier pressentiment de Roméo.

IV

La reine Mab et le cadavre de l'amour.

Les prémonitions tragiques de Roméo suivent le discours éloquent de Mercutio sur la reine Mab. Ce mélange fantaisiste du tragique et du comique dans les caractères de Shakespeare n'a pas échappé à Musset. Mais nous plaçons cette allusion ici surtout à cause de la conclusion sur l'amour que Musset en tire. Avant de connaître Brigitte, Octave a une maîtresse qui se montre infidèle. Longtemps il demeure inconsolable. Un soir, dans un cabaret, il aperçoit une fille des rues qui lui rappelle sa maîtresse et ses visites furtives : « C'était alors des jours de fête pour ma petite chambre; les fleurs y arrivaient, le feu s'allumait gaîment... Souvent, assise sur mon canapé, sous la glace, je l'avais contemplée durant les heures silencieuses où nos cœurs se parlaient. Je la regardais, pareille à la fée Mab ⁽²¹⁾, changer en paradis ce petit espace solitaire où tant de fois j'avais pleuré... elle brillait doucement dans toute cette pauvreté. » ⁽²²⁾.

Au moment où Octave remarque la ressemblance, une idée affreuse, irrésistible, s'empare de son cerveau malade.

(20 bis) *Nouvelles*, p. 327.

(21) *Roméo et Juliette*, I, iv.

(22) *Confession*, p. 74-75.

Il amène la fille chez lui, l'installe dans la chambre qu'il arrange autour d'elle comme autrefois pour sa maîtresse. Il allume un grand feu et descend jusqu'au fond de son cœur « pour le sentir se tordre et se serrer », puis il dit : « Voilà le bonheur de l'homme; voilà mon petit paradis; voilà ma fée Mab : c'est une fille des rues. Ma maîtresse ne vaut pas mieux. Voilà ce qu'on trouve au fond du verre où on a bu le nectar des dieux; voilà le cadavre de l'amour. » ⁽²³⁾. Quelle comparaison ignoble, quelle indignité pour la reine des fées, cette exquise création de l'imagination qui fait rêver d'amour ! Nous sommes sur le point de protester. Mais nous nous rappelons qu'en effet Mab est une vieille sorcière et qu'elle a aussi son aspect vilain et impur. Si Musset y voit le « cadavre de l'amour », c'est peut-être qu'il n'oublie pas le pressentiment funeste de Roméo qui s'ensuit, et le mélange surprenant de gaieté et de macabre dans l'amour de ces deux jeunes Véronais.

V

La religion de l'amour.

Shakespeare a dû aimer avec une exquise tendresse. Tout son génie est là et ce génie était sympathique. Dans *Roméo*, que Musset avait étudié de près, Shakespeare peint les plus secrets détours par lesquels l'amour se glisse dans l'âme et dans les caractères des deux amants. Dans notre étude de l'atmosphère shakespearienne chez Musset, l'obsession, la véritable religion de l'amour des deux jeunes poètes nous frappe. Consultons d'abord Juliette, qui dit à Roméo : « Ne fais point de serment; ou si tu veux en faire, jure par ton aimable personne, par toi, qui es le dieu que j'idolâtre, et je te croirai. » ⁽²⁴⁾. Consultons maintenant

(23) *Ibid.*

(24) *Roméo et Juliette*, II, II, Letourneur, t. II, p. 241 : « Do not swear

cette encyclopédie de l'amour mussetiste, la *Confession d'un enfant du siècle* à la recherche d'un amour qui est un puissant seigneur, un dieu idolâtré, une force mystique qui enchaîne les âmes. Octave, ou bien Musset, croit que « l'amour, le vivace et fatal amour, n'en est pas moins une loi céleste aussi puissante et aussi incompréhensible que celle qui suspend le soleil dans les cieux » (25). Après que les lèvres entr'ouvertes de Brigitte se posent sur celles d'Octave, l'univers est oublié. Musset nous ramène à l'univers ainsi : « Ange éternel des nuits heureuses, qui racontera ton silence ? O baiser, ivresse des sens, ô volupté ! oui, comme Dieu, tu es immortelle ! Sublime élan de la créature, communion universelle des êtres, volupté trois fois sainte... Amour, ô principe du monde. » (26).

Profitons de cette occasion pour faire remarquer que les amoureux de Shakespeare font des raisonnements vraiment extraordinaires, tout en analysant leurs sentiments, même dans des états d'émotion intense. On remarquera surtout à cet égard les apostrophes à l'amour de Roméo : « Toi qui es tout, et fus d'abord créé de rien ! Allégresse pesante et grave vanité... Plume de plomb, feu sombre et froid, santé souffrante... Oui, tel est cet amour... » (27). Plus loin, on trouve cette analyse : « Roméo. — L'amour un objet tendre ? Ah ! que non ! Il est rude, et brutal, violent, piquant comme une ronce... » (28). Et au bal : « Aimai-je auparavant ? Oh ! non, mes yeux le nient. » (29). Juliette fait de même : « Mais tu as entendu ici, à l'improviste, l'aveu

at all; Or, if thou wilt, swear by thy gracious self, Which is the god of my idolatry, And i'll believe thee. »

(25) *Confession*, p. 159.

(26) *Confession*, p. 186-187.

(27) *Roméo et Juliette*, I, 1, Koszul, p. 19 : « O anything of nothing first create ! O heavy lightness, serious vanity !... Feather of lead, bright smoke, colf fire, sick health... This love feel I. »

(28) *Roméo et Juliette*, I, iv, p. 41 : « Is love a tender thing ? It is too rough, too rude, too boisterous, and it pricks like thorn. »

(29) *Ibid.*, I, v, p. 51 : « Did my heart love till now ? forswear it sight ! »

passionné d'un pur amour... Pardonne... » (30). En effet, on pourrait prendre comme exemple le monologue de Roméo dans le jardin et tout le dialogue suivant. L'analyse minutieuse et la description achevée par Fortunio de son amour est de la même souche (31). Mais si nous comparons ces descriptions de l'amour shakespearien à celle que Musset fait de son amour dans une lettre à George Sand, nous trouvons une différence appréciable : « Ah ! George, quel amour ! Jamais homme n'a aimé comme je t'aime... ; je suis noyé, inondé d'amour ; je ne sais plus si je vis, si je mange, si je marche, si je respire, si je parle ; je sais que j'aime. Je t'aime, ô ma chair et mon sang. Je meurs d'amour, d'un amour sans fin, sans nom, insensé, désespéré, perdu. » (32).

Nous voyons que, bien que l'amour joue le premier rôle dans les pièces de Shakespeare, les surexcitations d'âme de ses personnages diffèrent de ceux de Musset. Shakespeare ne se préoccupe ni de lui-même ni de ses propres passions, mais se projette dans la vie de ses deux créations, Roméo et Juliette ; Shakespeare nous révèle un amour délirant et poétique à la fois, une passion non personnelle, mais tant soit peu platonique. C'est une œuvre de jeunesse, imprégnée de l'influence italienne, et si nous trouvons cet amour euphuistique, pétrarquiste, nous n'avons qu'à le comparer avec l'essai théâtral de Musset. *La Nuit vénitienne* ne dépeint pas la passion dévoilée de *la Coupe et les lèvres* ni d'*André del Sarto*.

Nous avons parlé d'une déification, d'un véritable culte de l'amour chez nos deux auteurs. Une autre conception intéressante est celle-ci : « Deux êtres qui s'aiment bien sur terre font un ange dans le ciel : voilà ce que j'ai trouvé

(30) *Ibid.*, II, II, p. 71 : « But that thou overheard'st, ere I was ware, my true love's passion : therefore pardon me. »

(31) *Le Chandelier*, III, II, t. II, p. 74 : « Il est dans un jardin. »

(32) Lettre à George Sand, Baden, 1834 (*Correspondance*, p. 97).

l'autre jour dans un ouvrage nouveau. Connais-tu une parole plus belle et plus sublime que celle-là ? » (33). Le culte s'affermir et ressemble assez à celui de Roméo, qui, averti que l'âme immortelle de Juliette habite auprès des anges, veut se coucher à ses côtés le soir même (34). Lorsque Musset nous fait saisir de telles images nous nous souvenons d'une lettre où il déclare : « La poésie chez moi est sœur de l'amour. L'une fait naître l'autre, et ils viennent toujours ensemble. » (35).

VI

« Adieu, ma Juliette ! »

Ceci se voit dans son cri d'adieu à George Sand : « Adieu, mon ange, mon oiseau, ma mignonne adorée, adieu tout ce que j'aime sous ce triste ciel, tout ce que j'ai trouvé sur cette pauvre terre. Chantes-tu encore quelquefois nos vieilles romances espagnoles ? Et penses-tu quelquefois à Roméo mourant ? Adieu, ma Juliette, *Ramenta il nostr'amor.* » (36). Musset pense à *Roméo et Juliette* même dans des moments de détresse, et le sonnet qui suit ces paroles a encore des réminiscences de la tragédie :

Jamais amant aimé mourant sur sa maîtresse
N'a dans deux yeux plus noirs bu la céleste ivresse,
Nul sur un plus beau front ne t'a jamais baisé.

Et il cite Roméo d'un ton de badinage dans une lettre à sa marraine : « J'ai écrit à Uranie, et fort écrit. Mais il y a une destinée. Cela n'a pas pris jadis, et cela a beau vouloir prendre; mais décidément : « *Thou cans't not speak of what thou dost not feel* », dit Roméo. » (37). Et dans tout

(33) *Correspondance*, p. 72.

(34) *Roméo et Juliette*, V, 1, Koszul, p. 201.

(35) *Correspondance*, 10. V. aussi Barine, p. 19.

(36) *Ibid.*, p. 62. De Paris, 1^{er} mai, à Venise, 10 mai 1834.

(37) *Roméo et Juliette*, III, m, Koszul, p. 139 : « Tu ne peux discuter ce que tu ne sens pas. »

l'œuvre de Musset nous avons l'impression qu'il sent ce qu'il dit. Lorsque Musset annonce son intention d'écrire son roman, il s'exprime ainsi à George Sand : « La postérité répétera nos noms comme ceux de ces amants immortels qui n'en ont plus qu'un à eux deux, comme Roméo et Juliette, comme Héloïse et Abélard. On ne parlera jamais de l'un sans parler de l'autre. » (38). Juste avant la rupture finale avec George Sand, il s'écrie : « Tu meurs muette sur mon cœur, mais je ne retournerai point à la vie, quand tu n'y seras plus. » (39). Sa conception de *Roméo et Juliette* semble bien s'adapter à sa vie.

L'amour, pour Musset, était si intense qu'il lui semblait consumer la moelle même des os, qu'il lui semblait amener ou être même la mort :

J'aime ! voilà le mot que la nature entière
Crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit !
Sombre et dernier soupir que poussera la terre
Quand elle tombera dans l'éternelle nuit (40).

Et la fin de *Silvia* paraît contenir un souvenir de Roméo et Juliette :

... ces deux amants, séparés sur la terre,
Furent unis, et la mort fit
Ce que l'amour n'avait pu faire (41).

Cette camarade qui l'aurait rendu heureux, cette femme idéale, Musset ne l'a pas trouvée sur la terre, souhaitons que la mort ait fait ce que l'amour n'avait pu faire.

VII

Arrière-pensées.

En somme, nous trouvons que Musset s'est souvenu des personnages dans *Roméo et Juliette* qui obéissent au pre-

(38) *Correspondance*, p. 92.

(39) *Ibid.*, p. 118.

(40) *Rolla (Poésies nouvelles)*, p. 22.)

(41) *Silvia (Poésies nouvelles)*, p. 133.)

mier mouvement. Malgré une expression parfois ampoulée, Shakespeare et Musset sont printaniers. Dans presque tout ce chapitre nous avons examiné des réminiscences, non pour montrer que des réminiscences de Shakespeare sont là, mais pour chercher leur raison d'être et leur intérêt. Elle nous montrent que Musset appréciait la timidité et la naïveté naturelles à l'amour véritable. Cet amour véritable est un peu surnaturel et mystique, car il sait prévenir le danger et la mort, il est au-dessus la débauche, mais il en est un parent. Il demande une amante idéale digne de Rousseau, une force mystique enchaîne les âmes qui seront unies pour jamais. La passion n'est pas seulement dépeinte, mais jugée aussi, les personnages font eux-mêmes des analyses de leurs amours les plus violentes avec un parfait sang-froid. Leurs joies sont suivies de ces désespoirs profonds qui ne veulent pas de consolation et qui se portent tout de suite aux résolutions extrêmes (42).

(42) Résumons maintenant, en ordre chronologique, les réminiscences suffisamment évidentes relevées dans les chapitres V, VI, VII, VIII et IX.

Année	Nombre de réminiscences
1827	1
1828	1
1829	3
1830	9
1831	2
1832	7
1833	10
1834	11
1835	2
1836	11
1837	3
1838	5
1839	3
1841	1
1844	2
1851	1

Nous trouvons ainsi 52 souvenirs sur 73 dans la période 1830-1836. Nous signalons 19 réminiscences dans les *Comédies et Proverbes*, 18 dans les

Cet amour, à première vue, est en accord avec le « culte de l'amour » que nous avons signalé et non moins mystérieux que les pressentiments. L'amour devient pour Musset une sorte d'espoir, une religion, une consolation, et lorsqu'il est triste et désespéré il pense à Roméo et Juliette et à la mort qui l'affranchira de ses douleurs. Mais nous avons vu dans un autre chapitre que lorsqu'il veut montrer la détresse ou la tristesse de son amante ou de son héroïne il pense instinctivement à Desdémone. Donc, la douleur de la jeune fille lui rappelle Desdémone, et sa propre douleur à lui est celle de Roméo, et cette pensée paraît lui donner presque le soulagement d'une religion. On remarquera à cet égard que *Roméo et Juliette* et *Othello* sont les deux seules tragédies de Shakespeare qui roulent sur une intrigue d'amour. Mais nous nous rappelons que dès que le cœur de Juliette est touché, ses paroles sont solennelles autant que ses émotions sont profondes : « Si ce jeune homme est marié, s'écrie-t-elle, j'aurai le cercueil pour lit nuptial. » Et ensuite : « Notre bonheur, Roméo, ressemble trop à l'éclair qui a cessé de briller avant que l'on ait pu dire : « Il brille. » Tel est, en effet, le bonheur de Musset. La prédestination douloureuse de Shakespeare l'effraie, mais l'horreur de la mort le charme à peu près comme elle charme Juliette.

Premières poésies, 8 dans les *Poésies nouvelles*, 7 dans la *Confession* et aussi 7 dans la *Correspondance*, 6 dans la critique et 4 dans les *Contes et Nouvelles*, *La Coupe et les lèvres*, *Lorenzaccio*, *Fantasio* et *Les marrons du feu*, écrits entre 1830 et 1834, paraissent montrer davantage l'influence shakespearienne. Nous en donnerons un jugement d'ensemble dans le dernier chapitre.

CHAPITRE X

CONCLUSIONS

I. En quoi Musset est redevable à Shakespeare. — II. La chronologie des réminiscences. — III. Musset s'inspire des tragédies de Shakespeare. Pourquoi les personnages de Musset ne sont pas devenus types littéraires. — IV. Shakespeare chez Musset et chez ses contemporains.

I

En quoi Musset est redevable à Shakespeare.

De ce qui précède nous pouvons conclure que Musset a été frappé par les décors de l'œuvre de Shakespeare, par l'atmosphère romanesque, par les conflits, les contrastes des sentiments, par des créations exquises de femmes, par un certain « gros comique », par les expressions même qu'il introduit naturellement dans ses œuvres à lui. Musset ne s'arrête pas longtemps sur le tremplin d'une inspiration. Il hésite et prend son vol, et si l'on croit trouver des imitations serviles, on se trompe fort. Il est vrai que parfois Musset s'amuse à pasticher un caractère et qu'inconsciemment il prend des intonations et des mouvements lyriques shakespeariens. Nous sommes allé loin dans notre discussion de l'admiration de Musset pour Shakespeare, mais lorsque l'admiration d'un grand génie est accompagnée d'une connaissance considérable de son œuvre, une certaine imitation consciente ou inconsciente s'ensuit presque toujours. En général on appelle imitation

consciente celle qui s'attache au sujet et aux audaces dans l'expression du langage, tandis qu'une inspiration inconsciente se rapporte au ton et à la couleur. Si nous acceptons ces axiomes, nous trouvons les deux imitations de Shakespeare chez Musset comme deux fils délicats dans une broderie faite à la main. Dans cette broderie il y a une variété infinie de couleurs et de fils. Cette irrégularité provenant d'une négligence apparente de son créateur est ce qui fait sa supériorité sur un travail de machine. Cette broderie, cette fantaisie de Musset, rappellent tour à tour toutes les écoles et tous les génies. Ces deux fils sont entrelacés comme le reste, mais on s'aperçoit qu'ils ne dessinent qu'un cœur, c'est le cœur de Musset.

II

La chronologie des réminiscences.

Musset admire donc Shakespeare, le lit et l'absorbe dans sa culture générale. Nous voyons que cette admiration pour Shakespeare dure toute la vie de Musset, mais qu'elle est plus intense et plus féconde après la réussite du théâtre anglais à Paris et pendant le succès des opéras shakespeariens, dans la période 1830-1836 (1). Il est bien évident

(1)

Date	Nombre de réminiscences	Date	Nombre de réminiscences
1827	1	1838	9
1828	1	1839	3
1829	12	1841	2
1830	26	1842	3
1831	3	1843	2
1832	16	1844	5
1833	20	1845	1
1834	16	1849	1
1835	11	1850	1
1836	28	1851	2
1837	10	1852	2

Pièces montrant le plus de réminiscences shakespeariennes : *La coupe et les lèvres*, *Lorenzaccio*, *Fantasio*, *Les marrons du feu*, *Barberine*, *Le*

aussi qu'entre 1840 et 1848, on trouve moins de traces du grand auteur anglais dans l'œuvre de Musset. On remarque à cet égard que les œuvres mettant en scène des passions brutales semblent avoir eu de moins en moins prise sur Musset, et, à mesure qu'il vieillissait, il appréciait davantage les sentiments délicats et à fleur de peau. Sa vie elle-même nous a montré, après la première fièvre des plaisirs et les ardeurs de l'amour, un goût de plus en plus prononcé pour les élégantes distractions de la vie mondaine et moderne. L'amour shakespearien a moins de prise sur lui, et de plus il écrivait très peu dans ces années-là. La représentation scénique de quelques-unes de ses pièces destinées à la lecture l'a fait travailler davantage selon les règles du théâtre en y introduisant moins de l'ancienne liberté shakespearienne, mais on voit dans *Carmosine* et *Bettine* qu'il n'abandonne pas le « grand ami », comme l'ont fait d'autres romantiques, après les grands enthousiasmes du début pour Shakespeare.

III

Musset s'inspire des tragédies de Shakespeare.
Pourquoi les personnages de Musset ne sont pas devenus
types littéraires.

On voit que ce ne sont pas seulement les comédies de Shakespeare qui imprègnent l'œuvre de Musset, mais aussi les tragédies et les drames historiques. Musset fait plus d'allusions directes aux personnages des tragédies qu'à ceux des comédies. Est-il sur ses gardes dans ses comédies contre les impitoyables critiques de l'époque ? Peut-être, mais nous croyons que les personnages de tragédies ont fait plus d'impression sur lui que ceux des comédies, dans

Saule, Don Paez, Rolla, Il ne faut jurer de rien, toutes écrites de 1830 à 1836.

lesquelles il retrouve surtout des intrigues galantes, de l'escrime verbale et des décors qui lui plaisent. Nous avons remarqué qu'aucun des personnages de Musset n'est devenu type littéraire. Il n'y a pas un Quasimodo, un Falstaff, un Othello ou même une Juliette dans l'œuvre de ce poète français. Les pièces de Musset vivront, on ne les oublie pas, elles font tout un genre. Musset est vivant dans ses poésies, pourquoi ne l'est-il pas dans ses personnages. La réponse, il faut le dire : c'est, croyons-nous, que l'homme est égoïste. Il ne voit dans son grand siècle que *sa* personnalité, *ses* maîtresses, *ses* plaisirs, *ses* chagrins, et ne s'occupe du souci des autres que pour les décourager. L'artiste ne veut faire que lui et ne crée pas même à la façon de Montaigne. Musset est excessivement intéressant, mais loin d'être universel.

IV

Shakespeare chez Musset et chez ses contemporains.

Il nous semble que l'intérêt des pièces de Shakespeare pour Musset réside plutôt dans l'esprit, le cœur et le lyrisme de l'auteur que dans la texture dramatique, alors que pour Hugo, Dumas et Vigny il réside plutôt dans cette texture. Musset n'a pas cherché systématiquement dans les caractères essentiels du drame shakespearien des directives techniques. Hugo admire tout dans Shakespeare, mais il admire moins que Musset le côté comique et davantage les drames historiques. Vigny admire les grands développements dramatiques, le calme dans le tragique, un Othello stoïcien. Musset, affranchi de tout souci des principes dramatiques ou romantiques, choisit dans Shakespeare ce qui lui plaît, ce qui convient à son art; le sujet de la jeune fille, de l'amour et tout ce qui appartient à l'amour. Musset voit en lui un ami, un grand frère, et par suite ne témoigne pas, lorsqu'il l'imité, le même respect

que ses contemporains, sauf lorsqu'il s'agit de l'amour. Et, à cause de cette affinité naturelle, l'influence shakespearienne a atteint peut-être sa plus riche expression en France dans l'œuvre de Musset, avec une adaptation et une fusion uniques de décors, de ton, de forme, de conception des caractères.

VU : *Le Doyen*,
G. CIROT.

VU, BON A IMPRIMER :
Le Président,
P. BERGER.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Bordeaux, le 25 février 1932.
Le Recteur de l'Académie,

F. DUMAS.

Questions proposées par la Faculté :

1. Roméo et Juliette en France.
2. Shakespeare en France depuis Musset, avec un avis sur les récentes traductions de Shakespeare en français.
3. Superstitions shakespeariennes.

BIBLIOGRAPHIE

N. B. — Seuls sont cités dans cette liste les textes et les études que nous avons utilisés.

I. — Œuvres.

MUSSET (ALFRED DE)

L'Anglais mangeur d'opium. Traduction de l'anglais par A. D. M. Paris, Librairie Mame et Delaunay-Vallée, 1828.

Les Caprices de Marianne. Edition critique, par G. Michaud. Paris, Société d'édition française, 1908, in-12.

Comédies et Proverbes. Réimpression de la deuxième livraison du *Spectacle dans un fauteuil*, augmentée de *La Queue de Barberine*, *Le Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien*, *Un Caprice*. Paris, Charpentier, 1840, in-8°.

Comédies et Proverbes. Edités par Léon Séché, Paris, Nelson, 1908. Nous citons cette édition.

Confession d'un enfant du siècle, Paris, Charpentier, 1848, in-8°.

Mélanges de littérature et de critique. Œuvres complètes. Paris, Charpentier, 1866, in-8°; t. IX, contenant les articles suivants relatifs à notre étude :

Projet d'une revue fantastique (*Le Temps*, 10 janv. 1831).

De la tragédie, à propos des débuts de Mlle Rachel (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} nov. 1838).

Débuts de Mlle Pauline Garcia (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} nov. 1839).

Nouvelles. Paris, Charpentier, 1867, in-8°.

Œuvres posthumes. Paris, Charpentier, 1867, in-8°.

Poésies complètes. Paris, Charpentier, 1840, in-8°.

Poésies nouvelles. Paris, Charpentier, 1854, in-8°.

Poésies nouvelles. Œuvres complètes. Edité par Edmond Biré, t. II. Paris, Garnier, 1907-1908. Nous citons la nouvelle édition, 1924.

Premières poésies. Id. t. I.

SHAKESPEARE

A. — TEXTES.

The dramatic works of William Shakespeare with glossarial notes, by Charles Henry Wheeler. London, 1825, in-8°.

Shakespeare. Everyman's Library. Edited by Ernest Rhys. London, J. M. Dent and Sons, 1906, in-16, 9th ed. (C'est l'édition dont nous nous servons.)

B. — TRADUCTIONS.

GUIBILLON (G.). — Collection étrangère, Classiques pour tous. Nous avons utilisé *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Macbeth*, à cause de plusieurs interprétations excellentes.

GUIZOT (Guillaume). — Œuvres complètes de Shakespeare. Paris, Didier, 8 vol., 1864-1865.

HUGO (François-Victor). — Œuvres complètes de W. Shakespeare. Paris, Pagnerre, 1872, 8 vol.

KOSZUL (A.). — Collection Shakespeare. Paris, J.-M. Dent et Fils, 1924.

LETOURNEUR (P.). — Shakespeare traduit de l'anglais. Paris, Vve Duchesne, 1776-1782, 20 vol. in-8°.

MONTÉGUT (Emile). — Œuvres complètes de Shakespeare. Paris, Hachette, 1867-1870, 3 vol.

II. — Journaux et Revues.

CHATEAUBRIAND. — Shakespeare. *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} janv. 1836.

DUHOURCAU (François). — Musset jeune, ou le Prince charmant du romantisme. *Conferencia*, 5 janv. 1932, p. 84-95.

DESCHAMPS (Emile). — Acclimations vivantes de Shakespeare. *L'Esprit français*, 14 mars 1847.

- ESTÈVE (Edmond). — De Shakespeare à Musset : Variations sur la romance du Saule. *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XXIX, 1922, p. 288-315.
- GIRAUD (Jean). — Alfred de Musset et trois romantiques allemands. *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XVIII, 1911, p. 297-334.
- HEROLD (A.). — Les anciennes adaptations françaises de Roméo et Juliette. *Mercure de France*, janv. 1911.
- MEURICE (Paul). — Feuilletons de l'an quarante. *L'Epoque*, 23 mai 1846.
- NODIER (Charles). — Shakespeare. *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 mai 1814.
- Pensées de Shakespeare. *Journal des débats*, 1801. (V. n° du 5 févr. 1844.)
- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin de). — Alfred de Musset. *Revue des Deux-Mondes*, 15 janv. 1833.
- VILLEMAIN (François). — Shakespeare. *Le Globe*, sept. 1827.
- WERNER (Hans). — Musique des drames de Shakespeare. *Revue des Deux-Mondes*, 15 févr. 1835.

III. — Ouvrages consultés.

- BALDENSPERGER (Fernand). — *Etudes d'histoire littéraire. Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France*. Paris, Hachette, 1910.
- BARINE (Arvède). — *Alfred de Musset*, 7^e éd., Paris, Hachette, 1893.
- BORGERHOFF (J.-L.). — *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*. Paris, Hachette, 1913.
- Catalogue des livres composant la bibliothèque de MM. Alfred et Paul de Musset*, Paris, Lafitte, 1881.
- CHAUDES-AIGUES (J.). — *Les écrivains modernes*. Paris, Gosselin, 1841.
- CITOLEUX (Marc). — *Persistances classiques et affinités étrangères : Alfred de Vigny*. Paris, Champion, 1924.
- DOUCET (Camille). — *Les registres de l'Académie française (1672-1793)*. Paris, 1895, 3 vol. in-8°, t. III, p. 399.
- DUMAS père (Alexandre). — *Mémoires*, t. IV. Paris, Michel-Lévy, 1843, p. 277-281.
- DUVAL (Georges). — *L'œuvre shakespearienne. Son histoire (1616-1910)*. Paris, Flammarion, 1910.
- FAGUET (Emile). — *Etudes littéraires : Dix-neuvième siècle*. Paris, Boivin, 1887.

- FRICK (Emil). — *Der einfluss Shakespeares auf Alfred de Mussets dramen*. Basel, Buchdruckerei des Basler anzeiger, 1901, 62 p.
- GAUTIER (Théophile). — *Les Jeunes-France*. Paris, Charpentier, 1907.
- GUIZOT (G.). — *Shakespeare et son temps*, nouvelle édition, Paris, Didier, 1888.
- HEINE (Henri). — *De l'Angleterre*. Paris, Calmann-Lévy, 1881.
- HUGO (Victor). — *Cromwell*. Paris, Testard, 1887, in-4°.
- *William Shakespeare*. Œuvres complètes. Paris, Mouillot, 1864, t. XII.
- JAUBERT (Madame C.). — *Souvenirs de lettres et correspondance*. Paris, J. Hetzel, 1847-1848.
- KILLEN (Alice M.). — *Le roman « terrifiant » ou roman « noir »*. Paris, Georges Grès, 1915.
- JUSSERAND (J.-J.). — *Shakespeare en France sous l'ancien régime*. Paris, Colin, 1898.
- LAFOSCADE (Léon-Jules). — *Le théâtre d'Alfred de Musset*. Paris, Hachette, 1901.
- LAMARTINE (A.-M.-L. de). — *Cours familier de littérature*, t. XXVI, p. 1-79 : *Molière et Shakespeare*, 1868, Paris, Firmin-Didot frères.
- LAUMONIER (Paul). — *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, nouvelle édition. Paris, Lemerre, 1914-1919, in-8°.
- MAIGRON (Louis). — *Le romantisme et les mœurs*. Paris, Champion, 1910.
- MONTÉGUT (Emile). — *Nos morts contemporains*. Paris, Hachette, 1883.
- MUSSET (Paul-Edme de). — *Biographie d'Alfred de Musset*, par Paul de Musset. Paris, A. Lemerre, 1877. *The biography of Alfred de Musset*. Transl. from the French of Paul de Musset, by Harriet W. Preston, Boston Roberts Bros., 1877.
- OSSIAN. — *The Poems of*, Edinburgh, John Grant, 1894, p. 235.
- O'SULLIVAN (D.). — *Galerie des femmes de Shakespeare*. Paris, Delloye, s. d. (En collaboration; v. l'article de G. Sand sur Cléopâtre).
- PARTRIDGE (Eric). — *The French Romantics' Knowledge of English Literature 1820-1848*. Paris, Champion, 1924, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, t. XIV.
- PONTMARTIN (Armand de). — *Souvenirs d'un vieux critique*. Paris, Calmann-Lévy, 1884.

- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin de). — *Causeries du lundi*. Paris, Lévy, 1872, 15 vol. in-8°, t. III, p. 47 : Shakespeare est-il classique ? t. IX, p. 316-317 : Racine et Shakespeare de Beyle. *Les Grands Ecrivains français* (xix^e siècle). Paris, 1927, Calmann-Lévy, 4 vol. in-18. *Portraits contemporains*. Paris, Calmann-Lévy, 1882, 5 vol.
- SÉCHÉ (Léon). — *Correspondance d'Alfred de Musset* (1827-1837). Paris, Société du *Mercure de France*, 1907.
- STAPPER (Paul). — *Molière et Shakespeare*. Paris, Hachette, 1887, in-12.
- *Shakespeare et l'antiquité*. Paris, Sanvoï, 1879, 2 vol. in-4°.
- STENDHAL. — *Racine et Shakespeare*, texte annoté et édité par Pierre Martino. Paris, Champion, 1925, 2 vol.
- TAINE (H.). — *Histoire de la littérature anglaise*, t. II. Paris, Hachette, 1863.
- VACQUERIE (Auguste). — *Profils et grimaces*. Paris, Pagnerre, 1864.
-

ERRATA

- Page 9, ligne 17, *lire* : ces, *au lieu de* : les.
Page 17, ligne 13, *lire* : seulement, *au lieu de* : que.
Page 19, ligne 6, *lire* : audacieux, *au lieu de* : téméraires.
Page 23, ligne 3, *lire* : musique, *au lieu de* : bizarrerie.
Page 23, ligne 20, *lire* : de la, *au lieu de* : de.
Page 24, ligne 8, *lire* : dévotion, *au lieu de* : dévouement.
Page 25, ligne 10, *lire* : le poète anglais, *au lieu de* : il.
Page 25, ligne 20, *lire* : établir à cet égard, *au lieu de* : établir.
Page 26, ligne 3, *lire* : ~~dit~~ Shakespeare, *au lieu de* : Shakespeare a dit.
Page 26, ligne 20, *lire* : mûrir, *au lieu de* : approfondir.
Page 27, ligne 26, *lire* : , apprenant, *au lieu de* : en nous apprenant.
Page 28, ligne 29, *lire* : ancienne superstition, *au lieu de* : ancien mysticisme.
Page 34, ligne 2, *lire* : omeltre, *au lieu de* : escamoter.
Page 36, ligne 24, *lire* : la, *au lieu de* : le.
Page 39, ligne 28, *lire* : pour, *au lieu de* : dans.
Page 43, ligne 8, *lire* : nous, *au lieu de* : nous.
Page 45, ligne 17, *lire* : Benedict, *au lieu de* : Benedick.
Page 46, ligne 9, *lire* : étaient encore, *au lieu de* : n'étaient qu'.
Page 55, ligne 27, *lire* : les, *au lieu de* : des.
Page 56, ligne 7, *lire* : Qu', *au lieu de* : Q'.
Page 63, ligne 18, *lire* : notre, *au lieu de* : la.
Page 64, ligne 1, *lire* : breuvages mystérieux, *au lieu de* : potions mystérieuses.
Page 64, ligne 6, *lire* : à l'époque de Musset, *au lieu de* : alors.
Page 64, ligne 13, *lire* : ci-dessous, *au lieu de* : au-dessous.
Page 67, lignes 29 et 30, *lire* : la preuve évidente, *au lieu de* : l'évidence.
Page 69, ligne 16, *lire* : à l'inverse, *au lieu de* : condition *sine qua non*.
Page 70, ligne 16, *lire* : foudre, *au lieu de* : foule.
Page 70, ligne 28, *lire* : « Tout à l'heure, dit Lorenzaccio, *au lieu de* : Tout à l'heure.
Page 71, ligne 2, *supprimer* : Lorenzaccio rumine seul.
Page 72, lignes 3 et 4, *lire* : libres penseurs, *au lieu de* : changements d'idées.
Page 73, ligne 2, *lire* : Dédain de la réalité et, *au lieu de* : Dédain.
Page 76, ligne 19, *lire* : *Othello*. », *au lieu de* : *Othello*.
Page 79, ligne 15, *lire* : du, *au lieu de* : dans le.
Page 80, ligne 24, *lire* : collaboré, *au lieu de* : contribué.
Page 81, ligne 3, *lire* : emphatique, *au lieu de* : rhétoricien.
Page 81, ligne 4, *lire* : naturel, *au lieu de* : être humain.
Page 82, ligne 12, *lire* : présente, *au lieu de* : aura.
Page 82, ligne 17, *lire* : accusation, *au lieu de* : implication.
Page 83, ligne 21, *lire* : Ailleurs, ce sont des, *au lieu de* : S'agit-il d'.
Page 89, ligne 6 : *lire* : mort inéluctable, *au lieu de* : mort.
Page 92, ligne 26, *lire* : ~~Qui,~~ *au lieu de* : et lui.
Page 96, ligne 13, *lire* : encore une fois (16 bis), *au lieu de* : encore une fois.
Page 96, ligne 30, *lire* : (16 bis). Cf. ci-dessus, p. 69.
Page 105, ligne 10, *lire* : terre à terre, *au lieu de* : obscènes.
Page 107, ligne 1, *lire* : vrais, *au lieu de* : véridiques.
Page 111, ligne 9, *lire* : indéliçats, *au lieu de* : grossiers.
Page 112, lignes 8 et 9 (inversion des vers).
Page 112, ligne 11 (Tin, taine, tin tin, à la ligne).
Page 115, ligne 12, *lire* : Ne ressemblons pas, *au lieu de* : Gare.
Page 115, ligne 20, *lire* : absurdes, *au lieu de* : singuliers.
Page 119, ligne 14, *lire* : se confirme, *au lieu de* : s'affermit.
Page 119, lignes 15 et 16, *lire* : Touch-stone, *au lieu de* : Touchs-tone.
Page 122, ligne 20 : *lire* : haleine, *au lieu de* : teinte.
Page 127, ligne 30, *lire* : logique, *au lieu de* : tant soit peu lourd.
Page 130, ligne 10, *lire* : si la pièce n'est, *au lieu de* : que la pièce ne soit.
Page 130, ligne 17, *lire* : pas plus, *au lieu de* : plus.
Page 166, ligne 12, *lire* : appelle-moi, *au lieu de* : donne-moi le nom de.
Page 166, ligne 13, *lire* : je renonce à mon nom, *au lieu de* : j'abjure le mien.

Hickey.

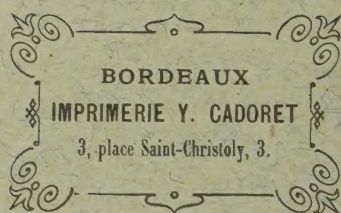
INDEX ALPHABÉTIQUE

	Pages		Pages
Aristophane	13	Dumas père	12, 183
Baour-Lormian	38	Duval	7
Baldensperger	7	Estève	31
Bandello	34, 94, 121	Euripide	32
Baretti	9	Faguet	16, 71
Barine (Mme)	27, 150	Florio	34
Belgiojoso	28	Foucher	30, 113, 150
Biré	114	Fricke	67
Boccace	34, 94, 121, 169	Galland	26
Boileau	20	Garcia (Mlle)	24, 141, 147
Borgerhoff	12	Garnier	26
Butini	9	Garrick	8, 76
Byron.. 11, 13, 22, 30, 41, 111, 156		Gautier	161
Calderon	32, 76	Gillet	13, 16, 62
Chastellux	9, 58	Giraud	124
Chateaubriand	10	Giselle	147
Chaudes-Aigues	13, 116	Goethe.. 11, 22, 31, 32, 33, 40, 93, 111.	
Chénier (André)	19	Guizot	11, 12
Cinthio (Giraldi)	34	Heine	14, 114, 115
Citoleux	13, 14	Hérold	58
Clément	8	Hoffmann	33, 111
Corneille	8, 32, 76	Homère	15
Dante	22, 31	Hugo	13, 161, 183
Delacroix	11	Jaubert (Mme)	19, 30, 123
Delavigne	121	Jusserand	7
Deschamps (Emile).....	12	Juvenal	156
Destouches	8	Kean	12
Diderot	9	Kemble	12
Douin	9	Killen (Miss)	38, 39, 40
Ducis	9, 10, 46, 48		
Ducray-Duminal	13		
Duhourcau	41		

	Pages		Pages
La Fontaine.....	19, 43, 113, 147	Quincey	18, 30
Lafontaine (Auguste)	13	Rachel (Mlle)	23, 32
Lafoscade	16, 32, 33	Racine	8, 22, 23, 32, 76
La Harpe	9, 10	Radcliffe (Mrs)	38
Lamartine	42	Raphaël	36
Laumonier	46	Regnier	81
Lebatteux	32	Richardson	30
Lemercier	121	Richter	31, 33, 124
Letourneur	8, 30, 45	Rivarol	9
Lewis	39	Roland (Mme)	10
Macready	12	Rossini	46, 48, 140, 141, 142
Maigron	41	Rozoi	9
Malibran (La)	24, 48, 140, 148	Sainte-Beuve	12, 16, 21, 104
Marivaux	13	Sainte-Thérèse	147
Marmontel	9	Sand (George) ..	36, 47, 51, 142, 146, 163, 169, 176, 177
Martini	45	Schiller ..	11, 24, 32, 32, 33, 145.
Massinger	94	Scott	30
Maturin	39	Séché	47
Maupassant	41	Sedaine	9
Mercier	9, 58	Sévigné (Mme de).....	76
Metternich	12	Smithson (Miss).....	12
Meurice	15	Sophocle	32
Michel-Ange	147, 149	Staël (Mme de).....	10, 32
Molière	19	Stapfer	20, 27, 103, 104, 105
Montégut	15	Stendhal	11, 24
Montesquieu	8	Taine	36, 74, 116
Musset (Paul de)..<	22, 28, 34, 36, 75, 76, 91, 95.	Vacquerie	161
Musset-Pathay	19, 30, 34	Vergniaud	108
Nodier (Charles)	10, 12	Vigny	13, 140, 142, 183
Ossian	60	Villemain	12
O'Sullivan	121	Voltaire	8-9, 10, 15, 51, 103, 147, 157.
Partridge	13	Walpole	40
Pétrarque	21, 34, 149, 165	Werner	80
Poë	41	Wheeler	30
Pontmartin	12	Young	39
Prévost (l'Abbé)	8		

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	7- 17
CHAPITRE I. — Affinités de goût entre Shakespeare et Musset	18- 37
CHAPITRE II. — Moyens artistiques et décors de Musset et de Shakespeare	38- 65
CHAPITRE III. — Souvenirs des formes shakespeariennes..	66- 90
CHAPITRE IV. — Situations shakespeariennes chez Musset.	94-102
CHAPITRE V. — Personnages comiques dans l'œuvre de Shakespeare et de Musset.....	103-128
CHAPITRE VI. — Personnages tragiques	129-138
CHAPITRE VII. — Othello et Desdémone.....	139-149
CHAPITRE VIII. — Hamlet et Ophélie.....	150-163
CHAPITRE IX. — Roméo et Juliette et l'amour.....	164-179
CHAPITRE X. — Conclusions	180-184
BIBLIOGRAPHIE	185-189
INDEX ALPHABÉTIQUE	191-192



BORDEAUX

IMPRIMERIE Y. CADORET

3, place Saint-Christoly, 3.